المنظمة العربية للترجمة

برنار فاليت



الـروايـــة

مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته

ترجمة

سميّة الجرّاح

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

المنظمة العربية للترجمة

الـروايـة

مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته

ترجمة

سميّة الجرّاح

مراجعة

المنظمة العربية للترجمة

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
فاليت، برنار
الرواية: مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته/ برنار فاليت؛ ترجمة سميّة الجرّاح؛ مراجعة المنظمة العربية للترجمة.
208 ص. - (آداب وفنون)
ببليوغرافيا: ص 195 - 208.
يشتمل على فهرس.
ISBN 978-614-434-036-3
1. الأسلوب الأدبي. 2. الحبكة الروائية. أ. العنوان. ب. الجرّاح، سميّة (مترجم). ج. المنظمة العربية للترجمة (مراجع). هـ. السلسلة.

800

Valette, Bernard
Le roman: Initiation aux méthodes et aux techniques d'analyse littéraire

المنظمة العربية للترجمة
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 113-5996
الحمراء - بيروت 1103 2090 - لبنان
هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)
e-mail: info@aot.org.lb - Web Site: http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية
بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113
الحمراء - بيروت 2034 2407 - لبنان
تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)
برقياً: «مرعربي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)
e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، كانون الأول (ديسمبر) 2013

المحتويات

مقدمة المترجم 7

مقدمة 11

الفصل الأول: عناصر تاريخية 15

1. الرواية ونظرياتها 15

2. تصورات وآليات حديثة 18

الفصل الثاني: التوجهات المنهجية الأساسية 25

1. المقاربة النوعية 25

2. دراسة لنمطيّة المنطوق الروائي 53

3. قراءات نفسية وسوسيو – منطقية 78

4. مساهمات اللسانيات 98

5. التحليل البنيوي 117

6. الشِعريّة والسردانية 138

الفصل الثالث: آفاق وأبحاث 161

1. حدود النظرية الأدبية 161

2. طرق جديدة لشِعريّة النص الروائي 163

3. من النظرية إلى التطبيق 168

ثبت المصطلحات 183

المراجع 195

مقدمة المترجم

لطالما استحوذت دراسة الرواية وتقنياتها على اهتمام النقاد والمهتمين بالأدب، وقليلة هي الأعمال المنقولة إلى اللغة العربية التي استطاعت سبر العالم الروائي ومنهجياته. يُعدّ كتاب **الرواية، مدخل إلى مناهج وتقنيات التحليل الأدبي** لمؤلّفه برنار فاليت، الأستاذ في جامعة باريس السابعة والمتخصّص في دراسة الأدب الحديث، عملاً منهجياً تحليلياً ثقافياً من النوع الذي تحتاجه المكتبة العربية لفن الرواية. إذ إنّه استطاع أن يقدّم لنا وبمنهجية عالية دراسة تحليلية دقيقة للرواية بالاستناد إلى المناهج الحديثة للبحث الأدبي.

لقد بدأ المؤلف بإسهاب نوعي فائق بتحديد المعالم التاريخية للأدب الروائي، واضعاً في نهاية مطافه مقارباته الموضوعاتية معتمداً على المناهج الكلاسيكية للبنيوية وما بعد البنيوية والسيميائية. وهو ما يسهّل الفهم لمدخل المبادىء النظرية الروائية التي تعتبر حاضراً

مجالاً واسعاً للبحث في كينونة هذا الجنس الأدبي. ومن خلال هذا المدخل نرى الكتاب قد قاد القارىء في حيثياته إلى علاقة الرواية باللسانيات والبرغماتية والسيميائية وصولاً إلى الشعرية وعلم السرد المؤثرة في الرواية ومفاعيلها الذاتية. وعليه فإن المنهج المتبع في الكتاب سوف يفتح مجالاً واسعاً للبحث الروائي وفنه الأدبي.

الكتاب غنيٌّ بالاقتباس الروائي وحرص الكاتب على إيضاح التفاوت في الفترات التي مرّت بها الرواية في مفاعيل سياقاتها اللغوية المرتبطة بالأشكال والمفاهيم على تباين أطوارها وأبعادها. ولعله أراد أن يمر المهتم بالتوافقات اللغوية وعناصرها المتواشجة مع الصورة الروائية التي ستعبر عن فن جديد له علاقة باللغة الوصفية ورسم الصورة الذهنية للواقعة. بالإضافة إلى ذلك، الكتاب غني بمصطلحات نقدية متعلقة باختصاصات متنوعة روائية ولسانية تطّلبت عملية ترجمتها دراسة بحثية لاختيار المصطلح الأنسب والأعم والأقرب إلى المعنى، فوجود العديد من المصطلحات الروائية واصطلاحياتها نراها قد أغنت الكتاب بالقيم التعبيرية، وهو ما يدل على الكفاءة في نسج الدلالات الصورية للرواية، ومناهج استخدامها بما يتوافق مع فعل المصطلح وفهمه.

لقد أصرّ الكاتب على اختراق الحالات الروائية العادية من خلال تحليله للعناصر الروائية وربطها باللغة والتصوّر ليضع مفاهيم جديدة بعضها ذاتي وبعضها يتأقلم مع الحداثة ومردوداتها

الاجتماعية. فلذا نراه يتفرّد بالأسلوب المنهجي غير المعهود في فنّ الرواية والأصالة الروائية، نتيجة لمقارباته العامة في التصور لهذا المجال الذي يعّد حالياً باباً لقياس فنون أدبية أخرى تتعلق بالرواية كالشعر وسبكه روائياً.

المهنية التي واجهناها في منهجية هذا الكتاب كانت من الدقّة بحيث إنه في فصوله المتعددة يتطرّق إلى النمط الروائي في فترات متعددة، وقارن بعضها البعض ليستنتج في نهاية المطاف قراءات نفسية واجتماعية من خلال تحليله البنيوي والسردي والشعري للرواية. إذ تمكّن من خلال هذا المنهج، في أحد فصول الكتاب، من تحديد النظرية الأدبية للرواية، وكيفية التطرّق إلى الأساليب الحديثة المتجدّدة لشعرية النص الروائي.

منهجياً كان هناك توافق ما بين النظرية الروائية وكيفية تطبيقها من خلال وضع مجسّاته باختيار نص لـ «موناسان» من رواية **الحانة المريبة** التي حلل مفاهيمها وتفحّص عناصرها ليطبقّ عليها منهجية الرواية وما حدّده من مساعدات تحليلية في الفصول الأولى. وبهذا لا يسعنا إلا أن نقول هو نتاج فكرٍ عصارته الفائدة المستفيضة للباحث والدارس في هذا المجال.

سميّة الجرّاح

مقدمة

كثيرةٌ هي المؤلفات التي تحلل الرواية وتقنياتها أو مضمونها. فالبعض منها يقدم نظرة تاريخية أو جغرافية شاملة تندرج في سياق التسلسل اللساني أو النطاق الثقافي. ويرتبط البعض الآخر منها بالأشكال والمواضيع أكثر من ارتباطه بالتسلسل الزمني. ففي الواقع، تتعدّى روايات التشرّد والتكوين والروايات التاريخية (لكي نستعين بتقسيم ثلاثي وقع عليه الإجماع) حدود التحقيب[1] الضيق والحدود الوطنية. فهذه المقاربات المختلفة، التي أدخلتها الزمانية (diachronie) (كيف تطورت الرواية منذ نشأتها حتى أيامنا هذه؟) أو الآنية (synchronie) (ما هي البنى النمطية للعالم الروائي؟) تنبثق جميعاً من مسار هذه المقارنة. لذا، حاولت تطويق الرواية من خلال ما ليست هي عليه (الأجناس الأدبية المجاورة) أو ما لن تكون عليه (الأجناس الناتجة منها).

---

(1) المقصود بها هنا من قبل المؤلف هو الاعتناء بزمن معيّن لحقبة تاريخية معينة بخصائصها وصفاتها وأحداثها (المترجم).

تهدف هذه الدراسة إلى وصف الإجراءات التي تُمكّن من قراءة الرواية من منظور منهجي. وسوف تحاول أن تضم إلى التحليلات الشكلية (analyses formelles)، والموضوعاتية (thématiques) أو الدلالية (sémantique) بشكل عمومي، المساهمات الأكثر خصوبة والأسهل منالاً في البحث المعاصر في مجال النقد الجامعي. فهدف هذا المؤلَّف مزدوج: فهو يستعرض المعارف المكتسبة في الاختصاصات المتنوعة ويبيّن كيف يمكن لتلك الاختصاصات أن تجلب إضاءة جديدة للدراسات الأدبية. ويتعلق الأمر إذن بالعرض وبالموضوعية الكبيرة للمناهج والنظريات والمدارس المتعلقة بالعلوم، لا بل بالمذاهب المتنوعة وفي بعض الأحيان المتعاكسة. كما ينبغي، من خلال النماذج المختلفة هذه، عرض الطرق التي تُفتح على البحث الشخصي. وهذا قد يعتمد بدوره على الميول الشخصية أو الخيارات الأيديولوجية، وعلى طبيعة النصوص المدروسة واختلافها على وجه الخصوص.

لا يمكن تجاهل أدب العصور القديمة أو الإنتاج الروائي الأجنبي الوافر. غير أنّ المدوّنات التي نحتفظ بها هي أساساً من أعمال مكتوبة باللغة الفرنسية الحديثة. في واقع الأمر، لا يمكن أن يتم تحليل أسلوبي دقيق حول الترجمة والنقل والاقتباس. لذا قد ركزنا انتباهنا وأولينا اهتمامنا لأسباب واضحة تتعلق بالسهولة، وعلى أعمال سردية من القرن السادس عشر حتى أيامنا هذه: والأمثلة وفيرة بشكل كافٍ! إلا أننا أشرنا إلى أعمال سابقة معروفة: روايات شعرية من القرون الوسطى، وروايات عظيمة يونانية ولاتينية من العصور القديمة السابقة، والأدب

البطولي والمتأنّق أو الرعوي الذي ازدهر حتى العصور الباروكية. وإذا كانت الروايات الإنجليزية في القرن الثامن عشر أساسية، وهي التي اتفق العديد من النقاد على الاعتراف بأنها ولادة أنقى نوع للرواية، فإن **فارس المانش** (*le chevalier la manche*)، **ودون كيشوت** (*Don Quichotte*)، يستحقان بجدارةٍ اللفظة الجديدة التي لا غنى عنها...

الإخلال الأخير بالعقد الفرانكو-فرنسي: سيدا الرواية الروسية، دوستويفسكي (Dostoïevski) وتولستوي (Tolstoï)، في النصف الأول من القرن العشرين، والروائيان الأميركيان اللذان جدّدا نوع الرواية، دوس باسوس (Dos Passos) وفوكنر (Faulkner) وهمنغواي (Hemingway) وأخيراً الأدب الأوروبي في فترة ما بين الحربين، جويس (Joyce)، دوبلن (Döblin)، وتوماس مان (Thomas Mann)، ومن دون أن ننسى أعمال كافكا (Kafka) الذي تمّ اكتشافها في وقت لاحق، والعديد من المبادرين الذين من دونهم لم يكن بمقدور الرواية المعاصرة أن تصل إلى الإشعاع الذي نعترف فيه بالإجماع.

إن النهج المتبع يتماشى أساساً مع مسار التقدّم الذي أنجزته اللسانيات (linguistique) والبنيوية (structuralisme) والبراغماتية (pragmatique) وعلم السرد (narratologie) والشِعرية (poétique) وكذلك جمالية الاستقبال (esthétique de la réception) والنقد السوسيولوجي (sociocritique) والتحليل النفسي (psychanalyse)، والنصية التوليدية (génétique tex-

tuelle) وهي نتاج ما أُنجز في عدة سنين للدراسات الأدبية. كذلك أيضاً، تمّ تجديد التاريخانية والمحصلات الموضوعاتية الواسعة التي كانت قد فرضت سيطرتها خلال عدة عقود من خلال مقاربة تطابق وتراعي الأدبية (littéralité). فليس للسيميائية الأسلوبية (sémiostylistique)، إذا كنا نعني هنا وصف الأشكال التي تعطي معنى للغة الفنية موضوعاً أو شغفاً آخر سوى الثراء الوافر للنص، واللذة التي يقدمها والرنين السياقي والتناصي والثقافي المتعدد والتي يثيرها كل فعل قراءة جديد.

الفصل الأول

عناصر تاريخية

1. الرواية ونظرياتها

خلافاً للأنواع الأدبية الأخرى، كالمسرح أو الشعر، تُعرف وتُحدد الرواية ليس من خلال سماتها الشكلية فحسب، بل من خلال مدلولها المرتبط تاريخياً بفكرة الحكاية (fiction). وتخضع الدّراماتورجيّة (dramaturgie) لرمز أدبي ومشهدي، ويتطابق الشعر مع استخدام ما للغة: كنظم الشعر الكلاسيكي أو الشعر الحر. إن الشعر هو كل ما ليس مكتوباً على شكل نثر (التأثير الجمالي هو نتيجة دلالات أخرى). وما هو مسرحي كل ما يتمثّل في خطاب تقوم به شخصيات على خشبة المسرح. ويبدو أن الروائي (romanesque)، على غرار «أدب الأفكار»، ليس متعلقاً بكتابة محددة، إلا أن المواضيع المتناولة هي التي تشكله على هذا النحو: مغامرات خيالية، وشخصيات غير واقعية، وحبكات خيالية، كُلها يتموضع خطاب الرواية في اللاواقع ويتشارك فيه فضاؤه الرمزي مع الخُرافة، والأسطورة والملحمة.

فإذا كانت الخرافات التاريخية الكبيرة قد نشأت في الوقت ذاته الذي تشكّلت فيه الأمم أو الإمبرطوريات، وإذا كفَّت الشعوب القائمة عن اختراعها في حين كان الإنتاج الروائي، بنموه الكامل، مرتبطاً بشكل واضح بعوامل أخرى، فإننا سنلاحظ حينها أن **ساغا نورواز** (saga norroise) على سبيل المثال ليس سوى بديلٍ اسكندنافي عن ما يُدعى في فرنسا **روايات تريستان** (*les romans de Tristan*).

كذلك من الصعب جداً تحديد الخط الفاصل بين الأسطورة والرواية: هل يتعلق الأمر بقطيعة أو انزلاق، كما اقترح دوميزيل (Dumézil)، من الديني إلى الدنيوي، ومن القيم الجماعية إلى الأحداث الشخصية للحياة الخاصة[1]؟ ومن بين أحجار العثرة المتنوعة، يبقى التعارض بين الملحمة/ الرواية هو الأكثر صلابة بالنسبة للمتخصّصين. فبالنسبة للبعض، قد تكون الرواية تجسيداً للسرد الملحمي، الواقعة على مستوى مألوف وعلماني إلى حدٍّ ما. وتكمن وجهة النظر هذه وبطريقة صريحة وراء أطروحات المؤرخ الهنغاري جورج لوكاش (Georg Lukács)، أو يمكننا القراءة ضمناً في مؤلَّف مثل *Mimésis*، الذي يعود إلى العالم اللغوي الألماني أورباخ (Auerbach). وضّح كتاب *Le roman comique* لـ سكارون (Scarron) هذه الحركة لإزالة الأسطرة - إزالة صفة القداسة أو الدَمقرطة - التي فرضها الأدب السردي الحديث على مجمع الأرباب القديم.

(1) Georges Dumézil, *Du mythe au roman* (Paris: PUF, 1970).

في هذا المنظور، قام نُقّاد آخرون مثل مارت روبرت (Marthe Robert)، بمماثلة الرواية بنوع من الهجانة الذي يغزو تدريجياً الآداب النبيلة من خلال التخلي عن النزعة الساخرة. وما يزال **دون كيشوت** (*Don Quichotte*) **وغارغانتوا** (*Gargantua*) **وبانتاغرويل** (*Pantagruel*) وجوهاً هزلية؛ فأضحت الرواية مع ديفو (*Defoe*) أو ريتشاردسون (*Richardson*) جدية: وحلت الحياة الشخصية وعلم النفس الشخصي ونشاطات الطبقات الكادحة تدريجياً محل الأعمال الرفيعة للملحمة، فاتحة بذلك الطريق إلى الحكاية البورجوازية للقرن التاسع عشر.

قام باختين (*Bakhtine*) بشرح أطروحات مختلفة. فالتعددية والصوتية اللغوية والثقافية للرواية، تربط بينها وبين الحواريّة السقراطية، وليس بينها وبين التراجع في الخطاب الملحمي. قد لا تكون إذن الأُهجوّة (satire) إحدى حلقات السلسلة الطويلة التي تقود من عالم الآلهة والإنسان الأسمى إلى الواقعية المبتذلة للأدب الحديث. حيث يتعلق الأمر بنوع مستقل، وُلد من الشعب المتأصل في الفلوكلور والأشكال الاحتفالية والهامشية حيث يتم التعبير عن الضحك التهريجي وتعددية نظام المصوّتات (plurivocalisme) لمجموعات مستبعدة من المؤسسات. فظهرت الرواية، منذ نشأتها، وكأنها نقد عضوي للمعرفة والسلطة واللغة الرسمية بعينها[2].

(2) Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris: Gallimard, 1978).

إن الملحمة هي عالم الآباء والبدايات والدورات الكونية، وظهورها ليس نوعاً شفهياً فحسب، وإنما تمت كتابتها لا بل طباعتها على الفور، بينما تنتسب الرواية إلى الحقبة الحديثة. فهي تعبر عن التاريخانية والوجه العابر للقيم وحتى عن هشاشة الرمز الأدبي الذي ينقلها. فهل تبدو مدمّرة للغة ولذاتها؟

إن الأعمال التي وصلت في الأدب السردي في العصر الهلنستي هي (هيليودور (Hélidore) (*Les éthiopiques* [hélidore], Les aventures de Chéréas et Callirhoé [Chariton d'Aphrodise], etc.)، حيث يظهر فيها العُرف والحيلة، بشكل محسوس أكثر لدى سيرفانتس (Cervantès) أو فورتيير (Furetière)، ثم لدى ستيرن (Sterne) *Tristram Shandy*، وديدرو (Diderot) *Jacques le Fataliste* و *Tom Jones* فيلدينغ (Fielding)... ثم الأعمال الأقرب إلينا *Les Faux – Moyanneurs* لجيد (Gide)، وأخيراً الاندفاع المدمر للرواية الحديثة.

لا يمكن اختصار تاريخ الرواية بعرض تسلسل زمني بسيط أو موجز عنها: فالرواية، الجنس المهيمن حالياً هي التي تعيد النظر دائماً، من خلال التأثير المرآوي في هيمنة الكتابة وسلطة الخيال.

2. تصورات وآليات حديثة

كثيراً ما كانت دراسة الرواية تخضع للتاريخ والتحقيب

والعلوم الكنسية التي كانت تسود على مجموعة النقد الأدبي. لهذا المسار فائدة: فهو يمكّنه من ملاحظة الظهور والتطور والتراجع المحتمل للأشكال المتنوعة مثل رواية الفروسية والرعوية ورواية النهر والاستباق والخيال العلمي... إلخ. وبالإمكان تحليل المساهمات الأجنبية والإزاحات الدلالية مع أكبر قدرٍ من الدقة: إلى أي عهد يعود تاريخ القصة القصيرة في فرنسا، وبفضل أي تأثيرات؟ أين ومتى ظهرت الرواية التراسلية؟ وبأي تطوّر اجتماعي ترتبط ولادة هذه التقنية؟ وماذا تشمل المصطلحات الأنجلو - ساكسونية كالرومانسية (Romance) والقصة (Story) والرواية (Novel) والخيال (Fiction)؟ وهل التميّز بين Bildungsroman / Entwicklungsroman، المتعلق بمؤلفات التشرّد الألمانية هو ذاته بالنسبة إلى رواية التكوين الفرنسية؟

إذا لم نمنع أنفسنا عن الحلم بمستقبل الأدب الأوروبي، فبإمكاننا التساؤل عما سيؤول إليه اسم ومفهوم الرواية عندما ستجد الحدود اللغوية للأمم، النفاذية الثقافية التي كانت لها في ما مضى. هل تبدو هذه النظرة المستقبلية مغامرة جداً؟ هل نكتفي إذن في التفكير بالمظهر الغريب لبعض العناوين: *Ennemonde et autres caractères* لـ جيونو (Giono) و *Mondo et autres histoires* لـ كليزيو (Clézio). يبدو أن سيرج دوبروفسكي (Serge Doubrovsky)، وهو كاتب فرنسي أستاذ في نيويورك، قد فضّل استخدام مصطلح الخيال الذاتي (autofiction) على السيرة الذاتية (autobiographie). ونتيجة للتطور الهائل ضمن الأدب العالمي

الحديث، فإن الرواية مدعوة لتطورات جديدة وتحولات لا يمكن التنبؤ بها.

كانت المفاجأة بالفعل كبيرة مع ظهور عدة ظواهر للطليعة الخاصة بقلب ثوابتنا الثقافية الأكثر رسوخاً. مان وجويس وبروست (Proust) ومقلّديهم سيلين (Céline) وجيد وموزيل (Musil): تم اعتبار هؤلاء الكتّاب بغالبيّتهم أنهم قاموا بتجديد جذري ليس فقط في الكتابة الروائية وإنما في النظريات الفلسفية وكذلك في الخطاب النقدي والجامعي حول الرواية. وتُرجمت أعمال جويس إلى اللغة الفرنسية من قبل كاتب من «تيار الوعي» هو فاليري لاربو (Valery Larbaud). كما وأوحى الروائيون الأميركيون، بالإضافة إلى التأثير الذي كان لديهم على ورثتهم الأوروبيين، بتفكيرات نظرية هامة. يُعد فوكنر (Faulkner) مصدر مقال حاسم لـ سارتر (Sartre) عن الزمنية (temporalité) عنوانه (*Situations I*) وبلا شك لم يغب ذكره عن الترتيب السردي الذي اختاره كلود سيمون (Claude Simon) في *Acacia*. يدين السيميائي الإيطالي أمبرتو إيكو (Umberto Eco) بأساس فرضياته حول شعرية العمل المفتوح[3]، للكاتب الإيرلندي لـ *Ulysse*. ويبدو أن اللغز البروستي هو الانتقال المحتوم للرواية الحديثة. وهو كذلك الحجر الركن لأي مشروع سردي.

(3) Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. par Chantal Roux de Bézieux (Paris: Le Seuil, 1965).

كذلك تم تحفيز العلوم الإنسانية على الدوام، واللسانيات على وجه الخصوص، من خلال الإبداع الروائي. لا يمكن تصور الجمالية ولا الخطاب النقدي من دون المرجع المتواصل إلى ماهية النواة المكونة: الدلائل اللفظية.

تسعى هذه الدراسة جاهدة إلى تحليل الكتابة الروائية كرمز محدّد. وسوف تعتمد من الآن فصاعداً على المناهج الكلاسيكية للبنيوية وما بعد البنيوية والسيميائية التي من دونها لا يمكن أن يكون للمناهج «الموضوعاتية» كالنقد الإجماعي أو التحليل النفسي أساسٌ إبستيمولوجي مصداقي. ونحن نعلم أن الرواية متحررة بشكلٍ كبيرٍ من قيود التصوير الواقعي، وتستمد دلالتها من علاقتها بالعالم على نحوٍ أقل مما هو من المرجع الأدبي، والكلمات هنا إشارات تعود إلى السياق الثقافي بدلاً من فورية الطبيعة.

تبقى مشكلة المحاكاة (imitation) في قلب المباحثات النظرية إلا أنه تم تغيير تعريف التشابه (ressemblance) - وبالتالي المشابهة الحقيقة (vraisemblance). ولا يتم فهمها في توافقها مع الأشياء، لكن مع الإشارات، المسجلة بحد ذاتها في السياق الكلامي الطويل الذي لا يتوقف الإنسان عن التفوه به عن الأشياء. كذلك إن مفهوم التعالي النصي (transtextualité) جوهري. ومن أجل الدقة التصنيفية، يمكننا أن نميّز وفقاً لجيرار جينيت[4] (Gérard Genette) بين:

(4) Gérard Genette, *Palimpsests* (Paris: Le Seuil, 1982; 1987).

- التناصّ (l'intertextualité): تلميح (allusions) واستشهاد (citations) وسرقة (plagiat)... إلخ.

- المناصية (la paratextualité): جميع عتبات (seuils) النص، أي العنوان والحواشي والتمهيدات... إلخ، كذلك المسوّدات ونصوص أخرى مختلفة تؤدي إلى الدراسة الوراثية للعمل النهائي؛

- الميتانصية (la métatextualité)، أو التعليق النقدي. في الثلاثية (Triptyque) يقاطع كلود سيمون (Claude Simon) بين علاقة كتاب ولوحة فيلم.

- النصوصية الشمولية (l'architextualité): إرشادات للقراءة، حاضرة أو لا (نوع ومجموعة... إلخ).

- النصوصية الشاملة (l'hypertextualité): المعارضة (pastiche) والمحاكاة الساخرة (parodie) أو تحويل مصدر أدبي سابق أو أسطورة تسمّى نصاً سابقاً (hypotexte).

في نهاية هذا البيان، يمكن الاعتقاد أن الواقع الذي يستحوذ عليه الكاتب ليس سوى مجموعة من الصور والأماكن المشتركة والسخافات التي لم يبقَ فقط إلا إعادة بنائها في نظام متفق عليه أو على العكس غريب وفقاً لدرجة الابتكار المبتغى. هل يُصنع الأدب بتطبيق سلسلة من الوصفات؟

في حكاية رمزية ساخرة، لم يتمكن العلماء الأكثر صرامة ونقاد تحليل النص الشعري الأكثر جدية التنصل منها، يوفّر ريمون دوفو (Raymond Devos) مفتاح اللغز:

منزل السيدة س... روائية

وضع المورد عدة أكياس بريدية أمام الباب... ورنَّ الجرس...

صوت: ما هذا؟

المورد: إنها أكياس الكلمات التي قمت بطلبها!

صوت: لحظة من فضلك.

فُتح الباب

السيدة س: هل جميع الكلمات موجودة في الأكياس؟

المورد: جميعها...(ويتأكد منها) كيسان من الكلمات الشائعة... كيس من الكلمات غير المألوفة... والكلمات غير المتناسقة... والكلمات غير المتوالية... هنالك حتى كلمة زائدة !!!

السيدة س...: وماذا عن هذا الكيس الصغير؟

المورد: يوجد فيه علامات الوقف... النقط... والفواصل... إلخ.

السيدة س:... بالإيجاز!... يوجد فيها ما يستوجب لبناء رواية!

المورد: يوجد فيها جميع اللوازم الضرورية! وهنالك حتى جمل مصاغة...

السيدة س...: وماذا عن الحبكة؟

المورد: إنها موجودة في كيس العُقد !..

Raymond Devos, «Les sacs,» dans: *Sens dessus dessous*, le livre de poche.

كل شيء موجود هنا: مفردات وتركيب وطباعة وعلامات الوقف.

لا ينقص إلا الأساس: طريقة الاستعمال. نسعى جاهدين إلى استخلاص قواعد التنسيق بالتحديد، و «القواعد السردية» مستندين إلى الملاحظة الدقيقة والعمل النصي.

تطرح المقاربة النوعية المشكلة المزدوجة لتاريخ الرواية والمصطلح الذي يصلح للإشارة إليها. في محاولة لإنشاء استيضاح (repérage) للوحدات الملائمة التي تساهم في إنتاج المعنى الروائي، الأساسي في الوقت ذاته فعل القراءة المتعددة، ذو الطابع الأساسي في النقد النفسي أو النقد الاجتماعي. كما وساهمت اللسانيات الحديثة وعلى وجه الخصوص البراغماتية بشكل كبير في بلاغة السرد. وأتاحت أخيراً البنيوية والشعرية دراسة عمل السارد بطريقة مفصلة، سواءً أكان يتموضع على مستوى الأحداث الواقعية أو الخيالية، أو أكان الأمر يتعلّق بالتاريخ أو بالخيال.

الفصل الثاني

التوجهات المنهجية الأساسية

1. المقاربة النوعية

«ما هو الجنس الأدبي؟» حاول جان- ماري شيفر (Jean-Marie Schaeffer) الإجابة على هذا السؤال في كتابه الذي يحمل العنوان ذاته[1] *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* من خلال الإشارة إلى أنه يتناسب فعلياً مع اهتمامات متنوعة جداً إلى درجة أن سؤالاً على هذا النحو والذي يُطرح بسذاجة، قد يبقى من دون إجابة.

بيد أننا سوف نتوقف من خلال دراسات لـ كيت هامبورغ (Käte Hamburger) *Logique des genres littéraires*، وجيرار جينيت *Palimpsestes, Introduction à l'architexte*، وتزيفتان تودوروف (Tzvetan *Introduction à la littérature fantastique*

(1) Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est–ce qu'un genre littéraire*? (Paris: Le Seuil, 1989).

(Todorov)، ونورثروب فري (Northrop Frye) *Anatomie de la critique* ، وهـ. ر. جو (H.R. Jauss) *Pour une esthétique de la réception*، عند النقاط التي تهم في المقام الأول تحديد مفهوم الرواية.

سوف يتم على التوالي التطرّق إلى دلالات النوع السردي، والرواية والأجناس والأنواع الفرعية أو الفئات المجاورة وسجلّاتها اللغوية قبل أن نتمكّن من طرح ما إذا كانت الرواية، النوع الذي ليس له قاعدة وليس له فن شعري، يتمتع باستخدامات قواعدية كافية لتعريفها على هذا النحو.

1.1 مفهوم النوع

في تقليدنا الثقافي، ينبغي العودة إلى كتاب أرسطو[2] الأساسي **الشعرية** (*Poétique*)، أو إلى كتاب أفلاطون **الجمهورية** (*République*)، لرؤية ظهور إحدى المحاولات الأولى لتصنيف طرق التعبير الأدبي المختلفة. سيكون من غير المناسب إضافة شروحات جديدة لهذا النص الذي يُعتبر مؤسساً، بالرغم من ثغراته والسلالة الطويلة للنظريات الأدبية التي قام كل من ديميتريوس (Démétrius) وكوينتيليان (Quintilien) إلى بوالو (Boileau) أو برونتيير (Brunetière) – بشرحها طويلاً والتوسّع فيها أو تشويهها.

---

(2) Aristote, *La poétique*, trad. par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot (Paris: Le Seuil, 1980)

من أجل التوضيح، سنتوقّف عند التفسير الأكثر حداثة للنموذج الأرسطوطاليسي المتمثل في الجدول الذي يعرضه جينيت في كتابه[3] :*Introduction à l'architexte*

الموضوع / النموذج	درامي	سردي
العلوي	التراجيديا	الملحمة
السفلي	الكوميديا	محاكاة تهكمية

يفيد هذا المخطط بإظهار الإنقسام المزدوج: الشكلي (المسرح، الذي يجعل الشخصيات تعبر عن ذاتها، ويستخدم الحوار «الطبيعي» بشكل مباشر، والأنواع السردية بحد ذاتها، تمزج بين حكاية الكاتب والتمثيل بوساطة خطاب الشخصيات) وموضوعاتي (إن الكائنات الموجودة على خشبة المسرح - أو في النص- هم أبطال مثاليون أو على العكس ينتمون إلى إنسانية كاريكاتورية (humanité caricaturale).

تم إظهار الحداثة «البنيوية» لفيلسوف المدرسة في هذا الجدول. إلا أن هذا لا ينسينا أن صِنافة (taxinomie) أرسطو مستوحاة قبل كل شيء، عن قصد أو عن غير قصد، من نموذج فيزيائي مرتسم بملاحظة الطبيعة. أظهر شيفر (Schaeffer) بطريقة مقنعة أنّ

(3) Gérard Genette, *Introduction à l'architexte* (Paris: Le seuil, 1979), p. 19.

الأمر يتعلق بموقف «ماهوي بنموذج معياري بيولوجي»[4]. ليس من المستغرب أن تتوصل السكولائية (scolastique) الوسيطية، عَقِب التلاعبات المتنوعة، إلى إنشاء عدد من الأنواع (genera)، المنقسمة فيما بينها إلى أصناف (species): على سبيل المثال، النوع السردي (le genus ennarrativum)، وفي داخل هذه المجموعة، «الصنف الحِكمي أو التعليمي» (بحسب ديوميد (Diomède)). أجناس وأصناف وأنواع فرعية: نعترف هنا بالتشعب المحتوم للأنظمة التي تستند إلى مبدأ التصنيف حسب التضادات المتعاقبة ويمكننا الاكتفاء بالتوزيع الثنائي الأصلي. فما هو سردي يكون غير درامي، ونميّز ضمن كل نمط من القول، تراتبية من الأساليب.

يمكن اعتبار الرواية أنها نتيجة شكل (أو عدة أشكال) سردية مستخدمة منذ العصور القديمة. يترافق هذا التصور بالتحام ضمني على الأقل بالنظرية التطورية: تولد الأنواع، تتحول وتختفي - أو تستمر. لكن من الجائز دائماً استخدام سياقات جدلية عقيمة لمعرفة في ما لو كان كمال النوع موضوع في الأصل بجانب تكوينه، أو عندما يكون في أوجه، في لحظة نضجه. تحرّض الاستعارات الحيواتية التي تحيط الدراسات العامة حتماً هذا النمط من الاستجواب، كما لو أنّ التطور الأدبي مشابهٌ لتحولات الأصناف الحيوانية. هل لأنه الأكثر تكيفاً مع الوسط الذي تكون فيه الرواية التي تستفيد من القانون الأقوى، مزدهرةً في الوضع الحالي؟

(4) Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est–ce qu'un genre littéraire*? (Paris: Le Seuil, 1989), p. 23.

2.1 الأنواع السردية

نوعٌ مختلط حسب أفلاطون، ونوعٌ مستقلٌ بذاته بالنسبة إلى أرسطو - وجد الأدب السردي- الشفهي أو المكتوب في *Odyssée* أحدَ مراجعه الأولى. وسيكون ذلك بمثابة مثال لمدة طويلة بالنسبة إلى المنظرين ونموذج بالنسبة إلى الممارسين. يحتوي هذا النموذج الأولي الذي أصبح نصاً قواعدياً، لا بل نموذجاً أصلياً، من جهة، على وصف الأشياء والشخصيات (وصف ملامح الشخصية)، والأحداث (أو القصص) التي تفرض وجود مرسل (راوٍ إن لم يكن كاتباً)، ومن جهة أخرى، تمثيل مباشر (محاكاة) (mimésis) للغة الشخصيات. يمكننا الحديث عن النوع المختلط باسم هذه المحاكاة التحاورية، ومن نمطٍ مسرحي. كذلك قد يكون بسبب واقع هذا التباين أن تحمل إحدى الروايات اللاتينية الأولى اسم أهجوة، أي خليط: *Le satiricon* لـ بيترون (Pétrone).

من المرجّح أن يكون مصطلح الرواية، كما تشير القواميس، قد ظهر في العصور الوسطى ليشير بدايةً إلى قصص شعرية ثم نثرية، مكتوبة بلغة عامية لا باللغة المخصّصة للنصوص المقدسة أو العالمة: اللاتينية. يظهر تأثير تراتبية الأنواع بشكل واضح جداً في سجل اللغة: فالفرنسية هي اللغة المشتركة التي تناسب النوع الذي يعتبر متدنياً، يعالج مواضيع دنيوية قريبة من المحاكاة التهكمية. إلا أنّ هناك سمة أخرى تُبدو مرتبطة جوهرياً بمفهوم الرواية، والحكاية (conte) وبعدئذ القصة القصيرة (nouvelle): وجود قصة بأحداث

واقعية أو خيالية. يمكن اعتبار الأداء والقول السرديين على أنهما العناصر المهيمنة في الإدراك الأصلي للنوع.

إلا أنه، وتحت تأثير القصص المجازية، مثل رواية الوردة (*Le roman de la rose*)، والروايات البطولية أو مواضيع الفروسية (l'amadis de Gaule)، يبدو أن المفهوم تطور بسرعة باتجاه مفهوم فكرة الخيال (Fiction). إن التعريف الشهير لبيار دانيال هويت (Pierre Daniel Huet)، في القرن السابع عشر، يشير إليه بشكل واضح: يتعلق الأمر بمجموعة «قصص مختلقة لمغامرات غرامية، كُتبت على شكل نثر بشكل فني، من أجل إمتاع القرّاء وتثقيفهم»[5]. منذ ذلك الحين، اختلطت الرواية مع الروائي (Romanesque)، ويبدو أن الاسم يتضمن، حتى لدى بالزاك (Balzac)، شكلاً من أشكال هوس الكذب (mythomanie)، كما يؤكد ذلك الاستخدام التالي:

«إلا أن رجلاً كان يهوى الهوى، رجلاً لم تكن حياته إن جاز التعبير سوى سلسلة من القصائد المتحركة، كان دائماً يصنع روايات بدلاً من أن يكتبها، بان عليه أنّه رجل تنفيذٍ على وجه الخصوص وكان عليه أن يُمتحن في شيء مستحيل ظاهرياً»[6].

قد تكون كتابة رواية (كما في السينما)، تعني ببساطة، بالنسبة إلى القارىء الحديث، «رواية حكايات»، مع كل ما يتضمنه ذلك من تباعد أخلاقي وافتتان جمالي.

(5) Pierre Daniel Huet, *Lettre à M. de Segrais sur l'origine des romans, 1670* (Slatkine: Reprints, 1970).

(6) Honoré de Balzac, *La duchesse de langeais* ([s. l.]: [s. n.], [s. d.]).

3.1 الرواية والأجناس الأدبية المجاورة

إن محاولة إقامة النسب حتمية، وإذا كان علينا إرغام أنفسنا على المقارنة بأي ثمن بين الروايات *La Route de Flandres* لـ كلود سيمون (Claude Simon) و*Zaide* لـ مدام دو لا فاييت (Madame de la Fayette) أو ببساطة Le Père Goriot، فيبدو أنه من المرضي أكثر البحث عن روابط القرابة التي تضم تحت الراية النوعية للأعمال السردية بين أشكال مماثلة مثل الحكاية والقصة القصيرة والرواية... إلخ. ألم تكن في البداية النصوص التي سنعتبرها في أيامنا هذه نماذجاً للرواية مُعنونة بشكل مختلف؟ فلقد سمّى برناردين دو سانت - بيار (Bernardin de Saint-Pierre) رواية **بول وفيرجيني** (*Paul et Virginie*)، بالقصة الرعوية (pastorale)، وسمّى ستندال (Stendhal) **الأحمر والأسود** (*Le Rouge et le Noir*)، أحداث الثلاثينات (chronique des années 30 ؛ وسمى فلوبير (Flaubert) **التربية العاطفية** *L'éducation sentimentale*، قصة شاب (l'histoire d'un jeune homme)، وجيد (Gide) **كهوف الفاتيكان** *Les caves du Vatican*، هزلية نقدية (une sotie). على أي عناصر يستند إذاً «الجوّ العائلي» الذي لا بد من فهمه لدى قراءتنا لهذه الأعمال المختلفة؟ يتعلق الأمر بلا شك بالأداء والملفوظ السردي، كذلك بالسمة التخيليّة المذكورة أعلاه. أصبح الحديث عن «جامع الأجناس الأدبية» (archi-genre) مبرراً تماماً، وأصبحت الكتابة بالنمط الروائي تتعارض (كما رأينا ذلك عند أرسطو)، مع مجموعة الأنواع ذات السمة المأسوية، المسرحية.

لهذه الرؤية العرضيّة للأنواع على الأقل ميّزة وعيب. فبالاستناد إلى حدس ما، تستدعي كفاءة أدبية مؤسسة أساساً على شعور بالتعرف الموضوعاتي: «السردي» عموماً. ينبغي أن تتضمن ملفوظات من هذا النمط، أنواعاً قريبة جداً، تكون فيها المعايير التعريفية غير مقنعة فعلياً (ما الذي يميز الرواية عن القصة القصيرة غير الطول؟ فهل تكون *Histoire de Mouchette* لـ بيرنانوس (Bernanos)، رواية قصيرة أم قصة قصيرة طويلة؟)، ولكن هناك أنواع أبعد مثل الأمثال (parabole) والخرافة (Fable) وحتى الأسطورة (mythe). لن تبقى الصعوبة الأساسية غياب المعالم الصورية: فبالنسبة إلى معاصرينا، ما يقابل الرواية بالشعر على سبيل المثال يتموضع بداية على مستوى التلفّظ والنثر والشعر. فلا يمكن فهم قصص لافونتين (La fontaine) الخرافية ولا حكاياته (خلافاً لحكايات وخرافات بيرو (Perrault))، بالقدر الذي تكون فيه منظمة على شكل شعر، وكأنها تابعة للإبداع الروائي. كذلك، في منظور التحريض السريالي فقط استطاع لويس أراغون (Louis Aragon) أن يلقب الكل بالدورة الشعرية: الرواية غير المكتملة.

لنضف في النهاية، المشاكل التي تطرحها الاقتباسات الحديثة، والترجمات النثرية لأعمال شعرية، وكتابة سيناريو للمسلسلات المتلفزة، أو كذلك العناوين الفرعية المرتبطة بالأعمال والمتعلقة بنزوة المحرّر الوحيدة.

يمكننا التساؤل فعلياً ما هي العلاقة النوعية الموجودة بين المقاطع

السجعية المقسمة إلى ثمانية مقاطع لحكاية بيرول (Béroul) وروايات **تريستان وإيزوت** (*Tristan et Iseut*) التي أعاد تأليفها كل من بيدييه (Bédier) وأندريه ماري (André Mary) أو رينيه لويس (René Louis). عندما ترجم نيرفال (Nerval) كتاب *Faust* لـ غوتيه، نثراً، عندها ألم يقم بنقل عمل مسرحي شعري في وعي القارىء الفرنسي إلى نثر، إلى قصص (وهو شعور تم إبرازه في التحليل الذي اقترحه في فاوست الثاني (Second Faust)؟ لماذا تم جمع الأعمال القصيرة لموباسان (Maupassant) تحت اسم **حكايات وقصص قصيرة** إن لم يكن السبب هو استحالة التمييز بينها بطريقة دقيقة؟

إن تسمية حِكم فولتير (Voltaire) بـ «الروايات والحكايات» مثير للدهشة. من المرجح أن الأمر يتعلق بخيار تجاري من قبل محررين يعرفون التأثير الإعلامي لمصطلح «الرواية»، غير المستهجن بالنسبة للقُراء المعاصرين (خاصة عندما يحمل الكتاب مع غلافٍ مغرٍ) أكثر منه في عبارة «حكاية فلسفية»! وأخيراً، إن الكتاب بحد ذاتهم، عندما يقدمون اسم رواية لعمل ما، وصفي أو استعاري أكثر مما هو سردي، فهل يسعون إلى استهلاك أو خدع عادات ثقافية تحث على نمط ما من القراءة الخاصة والمنمطة؟ كيف يمكننا إذاً فهم الكتابين *La Vie mode d'emploi*، لـ جورج بيريك (Georges Perec)، أو *Passage de Milan* لـ ميشال بوتور (Michel Butor)، لو أنهما لم يحملا العنوان الفرعي: «رواية»؟ وهنا يقدم أراغون أيضاً مثالاً بارزاً مع كتاب *Anicet ou le*

panorama, roman: حيث تظهر التسمية في العنوان، والتي تشكل إلى حد ما جناساً تصحيفياً. فقد تمت الإشارة إلى الرسالة والرمز بالتبادل.

4.1 أنماط الرواية المختلفة

يبدو إذن، وفقاً لما سبق، أنه من الصعب استخراج ماهية الرواية: فـ «الرواية» هي الإشارة إلى نظام النص الموازي (كل ما يسبق أو يقدم أو يحيط بالنص بحصر المعنى) بدلاً من الخاصيّة التقنية أو الصورية لنوع مُعطى. إذا كانت الكلمة تشير بشكل مشاع، إلى علاقة (أو خلق) بين أحداث خيالية، كذلك لا بد من معرفة أن الرواية أي ما هو روائي (ضرورة اللجوء إلى إسهاب ما هو معبر بالفعل) لا تتوافق إلا مع تنوع تاريخي مؤرخ يلعب من أجله سرد المغامرات، الواقعية أو الخيالية، الدور الأساسي. في ظل هذه الشروط، هل يستحق كتاب **التربية العاطفية** (*L'éducation sentimentale*)، حيث تم استبعاد مفهوم الحبكة بقصد، اسم الرواية أو الرواية المضادة؟ وهل كتاب **جاك القدري** (*Jacques le Fataliste*)، الذي استبق الفورة الشهيرة لجان ريكاردو (Jean Ricardou) (الرواية الكلاسيكية هي سرد مغامرة، والرواية الحديثة هي مغامرة سرد) هو الرائد المباشر للرواية الحديثة؟ تخطّى بعض الكتّاب المعاصرين الصعوبة رافضين أي تسمية عامة. فإن مصطلح النص، الأكثر غموضاً والمختزل على حد سواء، يكتفي به ريتشارد ميليه (Richard Millet) وكثير من أمثاله، لتسمية معظم أعمالهم.

على أية حال، يبقى العمل التصنيفي أحد النشاطات الأساسية للنقد. حتى إنّ التصنيف يصل إلى الحديث عن الرواية الفكرية والعاطفية والنفسية، محتفظاً بلا شك بمصطلح الإباحية للكتب التي تفسح مكاناً إحصائياً مهمّاً للغة الجسد أكثر من لغة الفكر. أصبح التمييز بين رواية العادات (roman de moeurs) ورواية التحليل (roman d'analyse) كلاسيكياً وسمح بالمقابلة بين الصورة الاجتماعية[7] (L'assommoir) ودراسة السمات كما استطعنا سابقاً القيام بمقابلة ممتازة بين كورناي (Corneille) وراسين (Racine). ولكن أين تتموضع رواية العائلة (roman d'une famille) مثل *Les Thibault* لـ (روجيه مارتان دو غار (Roger Martin du Gard)) أو *Les pasquier* لـ (جورج دوهاميل (Georges Duhamel))؟ في روايات مثل *Le rouge et le noir* و *Madame Bovary* و *Thérese Desqueyroux* ما الذي علينا إقراره كمناسب: التحليل الاجتماعي للوسط أو الدراسة النفسية للشخصية؟ سرعان ما تبرز الصعوبات التي تظهر جميع التصنيفات ذات نمط موضوعاتي. فرواية التشرد ليست مختلفة بحد ذاتها، عن رواية حياة (*Une vie*) لموباسان (Maupassant): فقد تم فقط تغيير الحالة الاجتماعية للشخصيات والنغمة السردية. ورواية *L'or* لساندرارس (Cendrars) هي مشابهة على الصعيد السردي، لرواية التعلّم. إنّ الفئات: مثل الرواية المسارية (initiatique)، والكاثوليكية والخارقة والأطروحة والمغامرات والسفر... إلخ، ترجع إلى المضمون لا إلى نمط

(7) رواية للكاتب زولا (Zola) تم نشرها في العام 1876 (المترجم).

التلفظ وتشير في الواقع إلى الموضوع. يقول جينيت، بخصوص الرواية البوليسية مثلاً، بأن الأمر يتعلق بـ «تخصيص موضوعاتي للرواية، كما أن الملهاة هي تخصيص موضوعاتي للكوميديا»[8].

بالمقابل، تتميز كل من الرواية الرسائلية مثل *La nouvelle Héloise*) لجان-جاك روسو (Jean-Jacques Rousseau)) واليوميات *L'emploi du temps*، لميشال بوتور (Michel Butor)، والسيرة الذاتية الخيالية *Mémoire d'Hadrien*، لماغريت يورسينار (Marguerite Yourcenar) والرواية الحوارية لروجيه مارتان دو غار (Roger Martin du Gard) عن الرواية التقليدية من خلال كتابة خاصة بإمكاننا تحديد سماتها بوضوح: يمكن تبرير الانشطار العام، الذي من الجائز أن يدركه القارىء مباشرة، والذي يميز بين الروايات التي تتكلم بصيغة المتكلم أنا (الغريب (*L'Etranger*)، لكامو (Camus)) والروايات التي تتكلم بصيغة الضمير الغائب «هو» (*Les rougon- macquart*)[9].

5.1 سجلات اللغة

ظهرت الرواية مع الملحمة القديمة في آنٍ واحد، ولم تكن، إذا صح القول، سوى نقيضها الساخر، هل محكوم على الرواية بالانحصار في مجالات الأهجوة والمحاكاة الساخرة والجديّة

(8) Genette, *Introduction à l'architexte*, p. 26

(9) مجموعة روايات يبلغ عددها عشرين رواية، كتبها أميل زولا بين الأعوام 1871- 1893 (المترجم).

الهزلية (héroicomique)؟ إن قراءة تعاقبية للنوع قد تُمكّن من إيجاد أمثلة عديدة لصالح هذه الأطروحة التي شرحها أورباخ (Auerbach) ببراعة في *Mimésis*[10]. وفي الواقع فقد بدت الرواية في العهد الحديث أنها قد خرجت من المَعزل التي حافظت عليه الأحكام الكلاسيكية المسبقة خلال عدة قرون بخلاف الخيال. كان من الطبيعي أن تُخرج الرواية، كما في المسرح، شخصيات بسيطة وتجعلهم يعبّرون عن أنفسهم وتكون مهمتهم إضحاك الآخرين: **أوكاسان ونيكوليت** (*Aucassin et Nicolette*)، **ودون كيشوت** (*Don Quichotte*)، **وكانديد** (*Candide*) أو حتى **في التحوّلات** *Les Métamorphoses* لأبوليه (Apulée)!

إضافة إلى ذلك، إن الرواية نوع «مختلط»: فهي تجمع بين سرد الراوي وحوار الشخصيات الذين يتكلمون لغة مطابقة لمكانتهم الاجتماعية وفُراديتهم. فـ **جاك القدري** (Jacques le Fataliste) لا يقول كلمة «كاره للماء» (hydrophobe): فالكلمة قد تكون علمية جداً بالنسبة إلى خادم، كما أن لدى فلاحي بالزاك، **ونورماندي** (Les Normands) لموباسان (Maupassant) لغتهم العامية الخاصة بهم؛ و لدى زازي (Zazie) لكونو (Queneau) لغة شخصية تتوافق مع عمرها وطبعها ووظيفتها المفسدة؛ **في البحث عن الزمن الضائع** (*A la recherche du temps perdu*)، يتم التعرف بسهولة على مدام فيردوران (Mme Verdurin) من خلال لغتها الفردية؛ وتتميز جميع

---

(10) Erich Auerbach, *Mimésis*, trad. par Cornélius Heim (Paris: Gallimard, 1968).

شخصيات مالرو (Malraux) في **الظرف الإنساني** (*La condition humaine*) عن الآخرين من خلال السمات الخاصة لكلامهم (عيب لغوي وتأتأة وتكرار...): تم تحقيق تأثير تعددية الأصوات كلياً. يتمتع بيرنانوس (Bernanos) بطريقة ذكية بتقليد الأناقة التافهة لبورجوازية عاقلة جداً (*L'Imposture, un mauvais rêve*). كذلك، تدل مستويات اللغة (مبتذلة، ومتحذلقة ومدّعية...)، وفي جميع الحالات، على السمات الفردية أو الجماعية للشخصيات، التي يصرّ الكاتب، الذي يعبّر عن ذاته بأسلوب أدبي - على الابتعاد عنها، ما لم يتدخّل على شكل راوٍ حاضر في الحكاية، انظر ص 146 - 147 في القرن التاسع عشر، وحين بلغت الرواية مكانة العمل «الجدي»، حسب تعبير أورباخ (Auerbach)، تميّز الكاتب بلغته الجزلة، أما الشخصيات فتميزت بفلتات لسانهم. وحثت فكاهتهم غير المقصودة إذاً على نية سخرية.

إن المقارنة بين مستهل رواية **التربية العاطفية** (*L'éducation sentimentale*) للعام 1845 ونظيرتها للعام 1869 موضحة على هذا النحو بشكل مزدوج: فهي تشير ليس فقط إلى تطور الكاتب فلوبير (Flaubert)، ولكنها تشير أيضاً إلى تقدم الرواية الواقعية بمعنى إبعاد موضوع النطق والبحث المتزايد عن الدقة وعلى وجه الخصوص عن السردانية (narrativisation).

جاء بطل هذا الكتاب إلى باريس، في صباح من شهر تشرين الأول/ أكتوبر، وكان يحمل في طياته قلباً لابن ثمانية عشر عاماً وإجازة بكالوريوس في الآداب.

كان دخوله المتحضر إلى عاصمة العالم هذه من طريق بوابة سانت - دونيس (Saint-Denis)، وقد أُعجب بهندستها الجميلة، وعاش في الشوارع حيث توجد عربات أسمدة يجرها حصان أو حمار، وعجلات الخباز التي تدفعها ذراعا رجل، وبائعات حليب يبعنَ حليبهنّ، والحراس الذين كانوا يكنّسون الساقية. كل ذلك كان يحدث كثيراً من الضجيج. كان رجلنا يسند رأسه إلى باب العربة، وهو ينظر إلى المارة ويقرأ اللافتات.

Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale,* première version.

في الخامس عشر من شهر أيلول/ سبتمبر للعام 1840، وحوالي الساعة السادسة صباحاً، في مدينة مونتيرو (la Ville-de-Montereau)، وقد أوشكت ساعة الرحيل على الوقوع، كان الدخان يتصاعد على شكل زوابع كبيرة أمام رصيف سانت - برنار، (Saint-Bernard).

كان الناس يأتون وهم يلهثون، وكانت البراميل والأسلاك وسلل الغسيل تعرقل السير؛ ولم يكن البحّارة يجيبون على أحد؛ كان الناس يصطدمون ببعضهم البعض، والحزم ترتفع بين السورين الخشبيين، والضجيج الذي يبتلعه هدير البخار، والمتسرب من الصفائح المعدنية، يشكل غماماً أبيض كثيفاً، بينما كان الجرس الأمامي يقرع باستمرار.

Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, seconde version.

تزايدت في النسخة الثانية تأثيرات الواقع، وتمت معالجة

الشخصيات الرئيسية بجدية، والتقليل من الأسلوب الساخر («رجلنا»، «عاصمة العالم المتحضر») وكذلك التدخلات الضمنية للكاتب (المحسوسة في الترابط غير المتناسق (zeugma) في الجملة الأولى).

إلا أنه، في بداية القرن العشرين فقط، ومع شدة بلاغة جول فاليه (Jules Vallès) والنثر اللمّاع لـ سيلين (Céline)، استند الراوي إلى «دمقرطة» لغته من جديد ومزجها مع لغة شخصياته. وبقي بعض الكتّاب بلا شك متمسكين بالتقاليد. فعلى سبيل المثال، قسم لويس بيرغو (Louis Pergaud) في *La guerre des boutons*، بين اللغة الشفهية (langue orale) للمقاتلين - الأطفال - واللغة التي تعرف بالمكتوبة (langue écrite) وهي لغة الذي يروي القصة. إلا أنه عموماً، ومنذ الرواية الشعبية (roman populiste) في أعوام العشرينات وحتى دجيان (Djian)، مروراً بـ جيونو (Giono) أو سارتر (Sartre)، ظهر نشوء تداخل بين لغة الروائي ولغة الشخصيات، ما جعل من مفهوم «النوع المختلط» الذي تمت ملاحظته في العصور القديمة، مفهوماً باطلاً.

بالنسبة إلى بيرتران بليه (Bertrand Blier)، لدى تركيبة الراوي الصفات ذاتها لتركيبة الشخصيات التي من المفروض أن ينقل كلامها:

- وماذا بعد، وكأنه لدينا دين عليها..تباً ومع ذلك قتلنا أمها!
- لا أتفق معك على ذلك، قلت... فلسنا نحن الذين قتلناها. [...]

عندما جاءت ماري- آنج (Marie-Ange) مع مؤوناتها، قلنا لها في الحال: "ليس من الضروري أن تخلعي معطفك. سوف نذهب إلى الألزاس وستأتين معنا". لم تسأل لماذا ولا إلى أين ولا حتى كيف سنذهب. ولم تقم بطرح أي سؤال. فقط قفزت من الفرح.

Bertrand Blier, *Les valseuses,* Laffont, 1972.

بالنسبة إلى ريمون جان (Raymond Jean)، الذي يوضح في هذه النقطة أحد الاتجاهات الرئيسية للرواية المعاصرة، فإما أن يكون الحوار مسرداً (narrativisé)، أو أن تكون العلامات المطبعية التي تعزله محذوفة: بحيث يكون حديث الشخصيات مختلطاً مع سرد الراوي في النسيج الخطابي ذاته.

شرعتُ معه بمحادثة هادئة حين حاولت أن أفهمه أن مزايا القراءة ليست غريبة عن مزايا الحب والذي على ما يبدو أنه يؤمن به. لم يُجِب سوى بأنه قد يكون ذلك صحيحاً، إلا أنه في الوقت الحالي يحبني، وهذا كل شيء. هو على علم ويقين من ذلك [...]. وقال: حسناً، موافق، وبصوت بالكاد يمكن سماعه الآن.

Raymond Jean, *La Lectrice*, Actes Sud, 1986.

6.1 تعريف مستحيل ؟

نظريات عديدة

كثر عدد منظّري الرواية: معظمهم من الروائيين الذين يفكّرون في فنهم ويبررون موقفهم الأيديولوجي أو تقنيتهم الأدبية. يمكننا

الاستشهاد من القرن التاسع عشر، بمقدمات روايات من كل من شاتوبريان (Chateaubriand) في الطبعة الأولى من آتالا (Ata-la) (1801)، ومدام دو ستايل (Madame de Stael) في دلفين (Delphine) (1802)، وفيكتور هيغو (Victor Hugo) أحدب نوتردام (Notre – Dame de Paris) (1813)، وغوتييه (Gautier) (1834) Mademoiselle de Maupin، والأخوة غونكور (Goncourt) (1864) (Germinie Lacerteux) وبورجي (Bourget) (Disciple) (1889). كل منها يحدد بطريقته «فناً للرواية»، يكون أبعد من دفاع (pro domo)، وتقدم إعادة بحث في النوع، في مبادئه وغاياته.

أسسّ بالزاك (Balzac) في فاتحة مؤلّفه **الكوميديا الإنسانية** (*La comédie humaine*) (1842) عقيدة حيادية للروائي الواقعي:

«تُعتبر الصدفة أكبر روائي في العالم: وكي تكون مثمرة، ليس علينا سوى دراستها. سيكون المجتمع الفرنسي مؤرخاً، ولم يكن علي أن أكون سوى سكرتير».

عرض زولا (Zola) في **الرواية التجريبية** (*Le Roman expérimental*) (1880)، بالإضافة إلى إيمانه الوضعي (positi-viste)، مشروعية المذهب الطبيعي (naturalisme):

«إننا نشير إلى آلية النافع (utile) والضار (nuisible)، ونستخلص حتمية الظواهر الإنسانية والاجتماعية، كي يكون بمقدورنا يوماً ما الهيمنة على هذه الظواهر وتوجيهها. وبكلمةٍ

واحدة، إننا نعمل طوال هذا القرن في العمل العظيم الذي هو غزو الطبيعة، وقدرة الإنسان المضاعفة عشر مرات. وانظروا إلى جانب عملنا، عمل الكتاب المثاليين، الذين يستندون إلى اللامعقول (irrationnel) وإلى فوق الطبيعي (surnaturel)، والذي يتبع كل قفزة لها، سقوط عميق في فوضى ما وراء الطبيعة. نحن الذين نملك القوة، نحن الذين لدينا الأخلاق».

أخير، نصل مع موباسان ودراسته حول الرواية «Etude sur le roman» (مقدمة إلى بيار وجان، 1887 (préface à Pierre et Jean, 1887) إلى مفهوم أكثر دقة للموضوعية (objectivité). فقد قدمه على أنه إجماع ثقافي بدلاً من أن يكون صورة طبق الأصل عن الواقع:

«يكمن صنع الحقيقي في تقديم الوهم الكامل للحقيقي، وفقاً للمنطق الاعتيادي للوقائع، لا في نسخها حرفياً وفي تتابعها غير النظامي.

نستنتج أنه يجب بالأحرى تسمية الواقعيين الموهوبين مخادعين (illusionnistes).

من جهة أخرى، من السخافة الاعتقاد بالواقع بما أن كلاً منا يحمل واقعه في فكره وأعضائه».

أما جول رومان (Jules Romains)، الأقرب لنا، فقد صاغ دفاعاً عن رواية النزعة الاجتماعية (roman unanimiste)، في مقدمة مؤلفه (1932) *Homme de bonne volonté*. وبقي فرانسوا مورياك (François Mauriac)، في *Le romancier et*

(1933) *ses personnages*، كلاسيكياً كثيراً، ولم يستطع نقد جان - بول سارتر، الذي تجذبه شواغل فلسفية بشكل واضح، فعل شيء ضد هذا الموقف الذي يتطابق في النهاية مع النتيجة المنطقية للاتفاقيات السردية التي ورثنا إياها القرن التاسع عشر، العصر الذهبي للرواية الواقعية (*M. Mauriac et le roman*, in: *Situations*, 1, 1947). سوف تأتي الثورة الحقيقية من الرواية الجديدة (Nouveau Roman) وسوف تجمع مقالاتها الجدالية والمؤسسة في **عصر الشك** (*L'ère de Soupçon*) لناتالي ساروت (Nathalie Sarraute) (1956)، ومن **أجل رواية جديدة**، (*Pour un Nouveau Roman*)، لـ آلان روب- غرييه (Alain Robbe-Grillet) (1963) **وبحوث في الرواية** (*Essais sur le roman*)، لميشال بوتور (Michel Butor) (1964).

تتابعت البيانات، وتكاثرت الملاحظات التمهيدية التلخيصات، الملاحق والتصريحات. تُعدّ حالة فلوبير الأكثر غرابة. فقد قدم معلومات مهمّة، ولكنها جاءت فقط في مراسلاته الخاصة. والحقيقة أن تلك المراسلات سوف تصل إلى جمهور أوسع من هؤلاء الذين تم إرسالها إليهم في الأصل. وعرض الروائيون مناهجهم بالتناوب، في فرنسا وفي الخارج (نشر هنري جيمس (Henry James) في العام 1884 *The Art of Fiction* والذي أولى فيه اهتماماً بالكتّاب الأوروبيين)، مظهرين كيف أن تجديد الأسلوب يسعى إلى تحليل الواقع المتغير بحد ذاته، والمعتقدات التي تتطور والمعارف التي تتبدل بشكل مستمر. إننا مدينون لسارتر

بهذه الصيغة الموفقة التي تلخص بشكل جيد هذا الوضع وتشرح في الوقت ذاته مبالغات الحداثة: «تعود التقنية الروائية دائماً إلى ميتافيزيقيا الروائي». إلا أن أياً من «فنون الرواية» هذه (زد على ذلك أن هذا التعبير ليس شائعاً في فرنسا)، لا يمكن أن تُعتبر نموذجاً قواعدياً، أو مجموعة معايير أو شعرية.

غياب القواعد

منذ هوراس (Horace) حتى كونو (Queneau) قيود مروراً بـ بوالو (Boileau)، وفيرلان (Verlaine) أو كوكتو (Cocteau)، تمت الإشارة إلى تاريخ الشعر الغنائي الدرامي في «الفنون الشعرية» التي لم تترك شيئاً اعتباطياً. تم تقنين الكتابة. تم إلزامها بأشكالٍ ثابتة أو إكراهات تقنية؛ مثل الإلهام بحد ذاته واختيار المواضيع، وخضعت طريقة بسطها لقواعد معينة. أما الرواية، فهي تتمتع بحرية كاملة. فهي موضوع سيميائي معقد وغير متجانس، ولا يمكن فهمها وترفض كل محاولة لتعريفها.

إن الاقتباسات من واقع طارىء (فقرات من نص لا تتعلق بوضوح بموضوع الكتاب مثل نصوص لو كليزيو (Le Clézio))، أو من أنواع أدبية مجاورة هي عديدة، مثل المسرح: مشاهد حوارية في *Poil de carotte* لـ جول رونار (Jules Renard)، والرسائل، واليوميات: تقدم رواية *Le Faux- Monnayeurs* أمثلة عديدة على ذلك، والمقالات الصحفية: مثل رواية *Les jeunes filles*

لـ مونتيرلان (Montherlant)، والبرقيات والرسائل الإذاعية في بداية *L'Espoir* لـ أندريه مالرو (André Malraux)... إذا كان كل شيءٍ ممكناً، وإذا كانت الرواية قد تخلّصت من بعض القيود العامة أياً كانت، فهذا لا يعود إلى مجرد رغبات الكاتب ولا إلى إلهام عشوائي. حلت مجموعة عادات ثقافية وقواعد ضمنية واصطلاحات أدبية محل فن الشعر (ars poetica).

مجموعة اصطلاحات

ربما يعود التساؤل عن ماهية الراوي إلى طرح السؤال التالي: «ما الذي يدركه القارىء من الرواية على هذا النحو؟» بدلاً من السؤال التالي: «كيف يتصور الروائي عمله؟». يتعلق الأمر بشعرية استذكارية (poétique rétrospective)، تتموضع على مستوى القراءة، أسفل التأثير، بدلاً من شعرية إبداعية (لنفترض أن هذا الحشو جائز). بشكل متناقض، يبدو أن شروط التلقي هي التي تحدد العمل الروائي، أو وفقاً لتعبير اقتبسناه من جوس (Jauss)، (أفق الانتظار النوعي)[11].

بناء على ذلك، يجد المرسل نفسه في وضعٍ غامض. فلديه الحرية الكاملة لبناء عمله كما يفهمه هو (خلافاً للكاتب المسرحي الكلاسيكي على سبيل المثال، والذي عليه اتّباع مبادىء القدماء إذا

(11) Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (Paris: Gallimard, 1978).

لم يكن يريد أن يكون مهاناً من قبل العلماء). لكن من جهة أخرى، و ما لم يخسر الجمهور طوعاً في تحدٍّ طليعي، ينبغي عليه أن يتسجل في القانون الثقافي لقرّائه المحتملين. لا تكون العاقبة في الأعلى، في احترام أو رفض القواعد الموضوعة مسبقاً، لكن في الأسفل، في النجاح أو عدم النجاح أمام القرّاء. في أيامنا هذه، يكون النجاح الاقتصادي عموماً مصحوباً باعتراف رمزي تؤكده جائزة أدبية.

هنالك أمثلة عديدة في **جاك القدري** (*Jacques le fataliste*)، توضح ضرورة ولاء الروائي لمجموعة الاصطلاحات التي وإن كانت منتشرة وغير مذكورة، قسرية:

«مع قليل من الخيال والأسلوب، ليس هنالك شيء أسهل من نسج رواية [...] قد يكون هنالك كلمات مهينة تُقال، ونزاع وسيوف مسحوبة، وشجار في جميع القواعد».

على النقيض من ذلك، إذا تنصلت من هذا العقد التواصلي- كحالة ديدرو (Diderot) -، لن يتم تلقي النص على أنه روائي. في منظور نقدي وتحرري في الوقت ذاته، ألغى جيد لااحتمالية المواقف الروائية، وقال في *Paludes*: «إنني أنظّم الوقائع بطريقة تجعلها مطابقة للحقيقة أكثر من الواقع». يبدو بهذا أنه يجيب على الميثاق الواقعي الذي وضع مسلمته موباسان ضمنياً (انظر أعلاه).

بقدر ما ترغب الرواية في أن تكون موضوعيةً، أيّاً كانت إدعاءاتها بالحيادية، إلا أنه لا يمكنها التملّص من مجموعة تقاليد

(التقطيع إلى فصول، على سبيل المثال)، والزخارف (السرد المتزامن، والمونولوج الداخلي)، والأساليب (مثل التناوب السرد/ الوصف)، ولا تبدو لنا مطابقة للملاحظة الدقيقة للواقع إلا بالقدر الذي تعتمد فيه على مجموعة أحكام مسبقة، وإنعاكاسات معرفية تتقاسمها على نطاق واسع، مجموعة أو مجتمع معين. عبّر زولا عن إزدواجية الحقيقة الواقعية بصراحة وضمير العلموية (scientisme) المنتصرة قائلاً:

«أصبح العمل محضراً، لا شيء أكثر من ذلك؛ وليس له سوى الفضل في الملاحظة الدقيقة، والتغلغل الدقيق تقريبا في التحليل، والتسلسل المنطقي للوقائع» *Le roman expérimental*.

بيد أنه، ومن خلال فرض منطق على الأحداث الطبيعية، بالتحديد، يحذف الكاتب المصادفة. فهو ينظم الفوضى باستخدام نظام الدلالات ويعطي للحكاية وللحوادث العادية، السمة الضرورية للحبكة، لا بل للقدر. تبدو الأثار الأكثر رداءة للملحمة الهيغوية في Quatrevingt-treize، قد طبقت حرفياً وصفات شعرية (Poétique) أرسطو. اقترح الفيلسوف اليوناني أنه: «من بين المصادفات، تبدو أكثرها إثارة للدهشة، تلك التي تحدث قصداً - مثل حالة، على سبيل المثال، تمثال ميتيس (Mitys) في أرغو الذي قتل الرجل المذنب بموت ميتيس، وهو يقع فوقه في اللحظة التي كان يشاهد فيها مشهداً: حدث كهذا لا يبدو أنه وقع عن طريق المصادفة- ينتج عن ذلك أن القصص التي من هذا النوع هي حتماً الأجمل». ختم

هيغو روايته من خلال مقابلة المنافسين الأكثر خصماً على غير ما كان متوقعا:

«في الوقت الذي كان فيه رأس غوفان (Gauvain) يتدحرج في السلة، اخترقت رصاصة قلب جيموردان (Gimourdain). وخرج من فمه فيض من الدم، ووقع ميتاً.

وارتفعت روحاهما المأسويتان سوياً، وامتزج ظل الواحدة بضياء الأخرى".

كذلك، وفي رواية *Les beaux quartiers*، من خلال تركيز الحبكة تمكن أراغون من تعزيز الانطباع المثير للشفقة من خلال الربط المكاني بين إيروس (Eros) وثاناتوس (Thanatos): «رسمت يد أرماند نصف دائرة، وخطا خطوتين، ولمح كتلة لم تكن تلامس الأرض، كانت جسد أنجيليك (Angélique) الأزرق، معلقاً هنالك حيث عرفت الحب». تركت هوية المكان مجالاً للشك في أنه قد يكون للحياة معنى، يحجبه العمى المرتبط بالألم بشكل مؤقت. من جهة أخرى، سيطرح أراغون لبطل روايته، مستخدماً تلويحاً، المشكلة المتافيزيقية التي عززها بمثال: «ماذا كانت صلة ومعنى كل هذه الأشياء المروعة؟ لم يتمكن من قول ذلك. فلم يكن يمسك بالنظام» تستخدم الرواية مادة مرمّزة سابقاً، مشحونة برنين أسطوري: فهي تعمل على إشارات ثقافية أكثر من الواقع.

7.1 عمل مفتوح

تخضع بعض الأنواع الأدبية، المنتهية أو الراسخة (مثل التراجيديا والسونيته (sonnet) والشعر الموزون والتي تفرض على ذاتها أشكالاً محددة، لتركيبية قاسرة وتفسح مجالاً صغيراً لحرية التفسير. وتبدو الرواية على العكس من ذلك، كعمل متعدد الدلالات. سوف نستعير مفهوم أمبرتو إيكو (Umberto Eco)، مفهوم العمل المفتوح وذلك كي نشير إلى نمط قول قابل لنقل دلالات مختلفة تبعاً للمواقف البراغماتية المتنوعة[12].

يمكننا القول، إذا استندنا إلى جمالية إعلامية، إنّ العمل الروائي هو رسالة منجزة بشكل صوري إلا أنها جزئية. ليس للرواية أي بنية محدّدة مسبقاً، وهي قد تخلصت من أي منظورية. إلا أنها، كي تكون مفهومة، عليها أن تحترم عدداً من الزخارف، أو أن تخلق عادات تؤسس معايير جديدة للمقروئية. تدين بحداثتها المستمرة إلى التوازن، المتقلّب دائماً والمستقر بين ترقب المتلقي وأصالة المرسل. كذلك إن المعنى الذي تتخذه رواية **الأحمر والأسود** (*Le rouge et le noir*) ليس هو ذاته بالنسبة لقراء القرن التاسع العشر (غير الموجودين الآن)، والنقد الجامعي وطالب الثانوي. وإن كتب ستندال، المخصصة أصلاً لذوي الامتيازات «Happy Few»، هي من الآن فصاعداً من بين الكتب الأكثر مبيعاً إن لم تكن هي المقروءة أكثر.

---

(12) Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, trad. par Chantal Roux de Bézieux (Paris: Le Seuil, 1965).

إن العمل المغلق هو أحادي الدلالة ويفرض وجود تفسير أدبي. يرتكز كل عمل فقه اللغة على إنشاء فهم أحادي المعنى للنص. أما العمل المفتوح فهو متعدد القيم، ويفلت من كاتبه، ويتخطى العصر وإطار المجتمع الذي تم تأليفه فيه وقد يأخذ على عاتقه دلالات جديدة، غير قابلة للبت، وفي بعض الأحيان معارضة بشكل كلي للتصميم البدائي لمبدعه. وُلد المعنى المتناقض من إزدواجية الإشارات، وهو بذاته خصب. قدم موباسان، في قصصه القصيرة كما في معظم رواياته، إيضاحات عديدة لهذا النفاق للعمل الفني. ماذا قدمت في الواقع نهاية رواية *Bel -Ami*؟ هل قدمت فوز اللا أخلاقية أو نظرة ساخرة على الانتصار الظاهر للمادية؟ هل يقدم جورج دو روي (Georges Du Roy) الذي يتأمله ويحسده «شعب باريس»، وهو ينزل درج مادلين (la madeleine) متأبطاً ذراع سوزان (Suzanne) الغنية، صورة عن النجاح الأعظم أو عن الحماقة التامة؟ لا تسمح أي إشارة نصية بالبت في ذلك. فقط يستطيع القارىء أن يقدم جميع المعاني لمثل هذه البنية، غير الختامية عمداً: إن الرواية لا نهاية لها.

8.1 المونولوجية والحوارية

يمكن أن تفسر النقاط السالفة الذكر، إلى حد كبير، اختفاء ظاهرة القصص القصيرة المستقلة التي تظهر بشكل دوري، أو ضرورة تعليق القصة في الوقت الشديد، بالنسبة إلى كتاب الروايات المتسلسلة، معلنين: «يتبع في الحلقة القادمة». كذلك، إن كلمة

«النهاية»، في الرواية المعاصرة، ليست ملائمة إلا مع وجود نية للسخرية ورغبة في تقليد أسلوب يُشعر به على أنه مقلد للقديم (rétro).

في الوقت نفسه، سوف نفضل، على السرد المغلق (récit clos) الحامل لرسالة واضحة، مونولوجية، والتي تبرز «رواية الأطروحة» معالمه الأكثر هزلية، النِسبويّة الثقافية (relativisme culturel) المنقولة ضمناً من قبل الأعمال الحوارية التي تسمح بالمقارنة بين الآراء المتنوعة. تستند تلك إلى قيميّات (axiologies) صيغت بوضوح أو على مجموعة معتقدات ومعطيات «واضحة» توضح التحليل الذي قام به أوسفالد ديكرو (Oswald Ducrot) عن الافتراض المسبق (présupposition). وفقاً له، من الضروري «وجود طرق تعبير ضمنية تسمح بالتسميع من دون تحميل مسؤولية ما قيل»[13]. هل هذه الطرق التعبيرية مرموزة أو هل هي غير قابلة للاختزال إلى أي محاولة لفك الرموز؟ هل تفلت من الكاتب ذاته؟ إن سمات المحاكاة الساخرة - باستثناء حدثنة وجه السخرية - ليست هي عمل مصدر النص، بل مُفسره: أي القارىء. يمكن أن تستخدم مقولة أراغون في les beaux quartiers، أن «شهوانية الشباب الصغار محدودة جداً»، لتحفيز معقولية الأعمال اللاحقة. وذلك يعني، في جميع الأحوال أن شهوانية الرجال الكبار السن (أو النساء) هي تامة. لا أحد يستطيع القول، على الرغم من تعددية

(13) Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire* (Paris: Hermann, 1972).

الأحكام التي دارت حول مورسو[14] (Meursault) (سواء من قبل المدعي العام أو المحامي أو المرشد أو الصحفيين أو أصدقائه أو حتى ماري)، فيما لو كان عديم الحس أو لا، وأقل مما يضمره سلوكه، بالأحرى مما كان كامو يتصوره. لا أحد يعرف، في يوميات آدم بولو (Adam Pollo)، من أين جاء الكلام ولماذا ومن أطلقه: فهو وكما أعلنه العنوان (بخبث؟) محضر نَظمه لو كليزيو (Le Clézio).

2. دراسة لنمطية المنطوق الروائي

رأينا في الفصول السابقة الصعوبات التي قد تثيرها محاولات القيام بتفريق بين أنماط الرواية المختلفة: فالمعايير غير متجانسة وتعتمد على ذاتية تقويم موضوعاتية أكثر من اعتمادها على ملاحظة العناصر المكونة للنص.

يشير استخلاص نمطية الملفوظ الروائي إلى رغبة أكثر تواضعاً وباهتمام بالدقة جدير بالثناء. يتعلق الأمر بالكشف عن العلامات - هي في الأغلب لسانية - التي يترتب حولها ويُبنى عالم الرواية. يتعلق مشروع الباحث، الذي هو بمثابة سند للعلامات الشكلية التي يمكن ملاحظتها، بالسيميائية. فبعد أن يتم التعرف على الدلالات (signifiants)، سيكون بمقدورنا إنشاء التركيبية (combinatoire) واستخراج قواعد عمل الرمز موضع الصلة.

(14) الشخصية الرئيسية في رواية ألبير كامو(Albert Camus) *L'étranger*، وقد أظهر لامبالاة شديدة إزاء موت والدته (المترجم).

غير أنه، لا بدّ أن تنشأ المشاكل. للسهولة، سوف ننطلق من الإثبات الرباعي: الروائي يروي، ويصف، خطاباً أو يُحدِّث. يمكننا إذن توقّع مواجهة أربعة أنماط من الملفوظات: السردية والوصفية والاستنباطية والشفهية. عملياً، ما هي مزايا وحدود هذه النمطية؟

1.2 السرد

المناص

قبل مواجهة قراءة *Atala* (رواية لشاتوبريان (Chateaubriand)) والتي تتكون من مقدمة وحكاية مجزأة إلى أجزاء وخاتمة)، سيتوجب على القارىء القيام بمسار حقيقي للمحارب وتخطّي الملاحظات والحواشي والتفسيرات التاريخية والشروحات التفسيرية وطرق الاستعمال الأخرى التي صيغت من قبل اختصاصيين في الأدب: لا يوجد من الآن فصاعداً سوى نسخ علمية لهذه الحكاية التي كانت في ما مضى شعبية جداً. فضلاً عن ذلك، سوف يتم امتحان ثباتها مع عدة مقدمات ومقالات صاغها شاتوبريان ذاته بمناسبة إعادة نشر عمله لمرات عديدة. الحالة ليست استثنائية، وقد يكون أكدها الجرد الذي قام به جيرار جينيت حول عنوانين الكتب ومقاسها والعتبات التي تتيح الوصول إلى النص الفعلي[15].

يستلزم الدخول إلى عالم الخيال والحبكة، أن يكون قد تم احترام جميع التقاليد وعبور جميع الأبواب: من العنوان والعنوان

(15) Genette, *Introduction à l'architexte.*

الإضافي عند الاقتضاء (سبق عنوان رواية **جان الأزرق** *Jean le bleu* لجيونو (Giono) عنوان (*Passage du vent*))، وعنوان فرعي، والفواتح المختلفة والإهداءات والملاحظات التمهيدية... سوف تتم العودة إلى العالم الواقعي من خلال عبور مداخل أخرى: الملحقات و/أو الحواشي. لماذا مثل هذه المزايدة في البيئة الميتالسانية (métalinguistique)؟ إن وظيفة الطباعة وفِكرة الكتاب والمراجع السياقية هي بالتأكيد تسجيل العمل ضمن بنوة عامة وسلالية وموضوعاتية أو شخصية. إلا أن دور هذا الجهاز المعيق المؤشر بالتأكيد لا يتوافق إلا مع الإرادة بتقليل تعددية دلالات النص السردي. إن الكتابة المبهمة لستيرن (Sterne) التي أظهرها بالزاك في بداية روايته **جلد الحزن** (*La peau de chagrin*) هي معميّة أكثر، وإن المراجع - الأدبية أو غير الأدبية- التي وضعها ستندال في مقدمة فصول روايته **الأحمر والأسود** أو تلك التي وضعها فيليية دو ليل أدام (Villiers de L'Isle Adam) قبل كل حكاية من حكاياته القاسية (*Contes Cruels*)، هي على الأرجح ساخرة. ولدى الاستشهادات -Euripide, Gryphius, Sou Tong) (p'o, Solmi التي افتتح بها لباسكال كينيار (Pascal Quignard) الأربعة والعشرين فصلاً في روايته *Escaliers de Chambord* (لماذا هذا العدد؟) ما يكفي لتركنا نحلم.

يوصل التعالي النصي، كذلك تقطيع الكتاب إلى أجزاء مرقمة وأجزاء وأقسام وأقسام فرعية والفصول... إلخ (انظر ص 122 من هذا الكتاب) إلى احتمال حدوث الحدث العام أو الخاص في وضع

القصة: فهو يسجل الواقع في إطار منطقي يتوافق مع بنياننا الذهني. فالسرد هو تنوع في موضوع واحد (على سبيل المثال أسطورة أوليس (le mythe d'Ulysse) وتحولاته العديدة أو سعي أوديب (la quete Oedipienne))، أو تضخيم لمسلمة ومستلزم، وفي بعض الأحيان تفسير بسيط أو بنية نموذجية، وإعادة إبداع أكثر من إبداع، هو إلى حد كبير تقليد لكون منبثق. فهو يستغل أمثلة كامنة ويعيد بناءها وفقاً لتراكيب مركبية جديدة.

النص

يغطي الحقل الدلالي لكلمة حكاية (récit) عدة مفاهيم. فهو إما يستخدم للإشارة إلى نوع أدبي قريب من الرواية أو القصة القصيرة (الحكايات الخارقة لتيوفيل غوتييه على سبيل المثال)، أو أن ينتمي إلى خطاب شخصية تروي قصتها الخاصة أو أي قصة أخرى: يمكن أن تحتوي بعض الروايات على العديد من الحكايات المتداخلة (مثل *Gil Blas de Santillane* لليزاج (Lesage))، وأخيراً يمكننا من خلال الحكاية فهم ما ترويه الرواية. إلا أنه ينبغي إذاً التمييز بين الحكاية بحصر المعنى والأحداث المروية أو إذا فضلنا قول، بين سرد القصة أو القصة المسرودة (انظر ص 108 من هذا الكتاب الفرق بين زمن القصة وزمن السرد).

يتم تعريف السرد الروائي من خلال عدة سمات صورية وصرفية تركيبية ومنطقية دلالية: استخدام الماضي البسيط، وصيغة

الماضي، والحاضر للسرد، وأدوات الإشارة وأفعال العمل، وجمل ترتبط ببعضها عموماً برابط قواعدي (ربط نسقي) (hypotaxe) أو موضوعاتي (اقتران تضميني) (parataxe).

مثال:

شارع نوف - سانت - أوغسطين (Rue Neuve-Saint Augustin)، وقفت العربة المحملة بثلاث حقائب بسبب ازدحام السيارات، والتي كانت تنقل أوكتاف من محطة ليون. أنزل الشاب زجاج نافذة الباب، بالرغم من البرد القارس من بعد ظهر ذلك اليوم من شهر تشرين الثاني.

Emile Zola, début de *Pot- Bouille*

من خلال هذا المقتطف القصير سنلاحظ أن السرد لم يستبعد التفاصيل الوصفية ولا حضور الشخصيات - الشهود التي تنوب عن الراوي المجرّد. أخيراً يتم طرح مشكلة العلاقات بين الخيال (الشخصية المخترعة) والواقع (المدينة الممثلة)، وبين زمن الكتابة، لا بل القراءة وزمن الحبكة. حلّلت كيت هامبرغر (Käte Hamburger) بشكل ملائم الانتقال من الواقع البدائي إلى السرد الخيالي. وأشارت أنه «في زمن الحدوث، لا يشعر بزمن الماضي كتلفّظ للماضي وأن الشخصيات والأحداث المشاركة هم على العكس من ذلك هنا والآن»[16].

(16) Käte Hamburger, *Logique des genres littéraire*, trad. par Pierre Cadiot (Paris: Le Seuil, 1986), p. 86.

يمكننا، وبعد جمهورية أفلاطون، التمييز بين السرد الصافي والمحاكاة (imitation) (أو المحاكاة (simulation) والتمثيل (representation)). توصل جيرار جينيت إلى الحديث عن «الفرق الألفي بين القصة والمحاكاة»[17]. على الصعيد النظري، إن هذا التقسيم الثنائي مثير للاهتمام: فهو يسمح بالمطابقة بين السرد والمعلومات الوحيدة الوظيفية المفيدة وبالتخلي عن الإشارات التصويرية والظرفية وأثار الواقع وتفاصيل أخرى ممكنة ظاهرياً للوهم المرجعي. من جهة، تكثيف السرد، وزمن جهة أخرى، تكاثر العناصر الوصفية.

يعتقد جينيت أنه باستطاعته أن يضع في آن واحد، فوق هذا للمحور، الذاهب من القصصي (diégétique) إلى المحاكاتية (mimé-tique)، درجات مختلفة من حضور الراوي: يفرضه السرد كلياً بينما سيكون الخيال الأنجح ذلك الذي يوصل إلى أعلى حد من الشفافية، يتم تعريف المحاكاة بتقديم أكبر عدد ممكن من المعلومات وأدنى عدد ممكن من المبلغين، أما في القصة، بالعلاقة العكسية[18].

إلا أن هذا الوضع مبهم ومفارق بشكل كاف، جعلت جينيت يناقض نوعا ما السرد البروستي. فعلى سبيل المثال مشهد النوم

(17) Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Le Seuil, 1972).

(18) المصدر نفسه، ص 187.

في كومبري (Combray)، له قوة محاكاتية نادرة. فهو يستدعي في الوقت ذاته مشهدة الشخصية الشاهد، مارسيل، والتي يتخيلها مع عاطفة شديدة للذكرى.

أخيراً، يبدو أنه من الصعب الاحتفاظ بتميز جذري بين القصة (diégésis) (سرد أحداث صاف) والمحاكاة (mimésis) بمعنى «سرد كلام» أو حتى وصف.

2.2 الوصف

الفضاء الخارجي

إذا كان الوصف يتطابق جيداً، وفقاً لفورة رولان بارت (Roland Barthes)، مع الصفحات التي نتجاوزها بلا عقاب[19]، فذلك لأنها تكون نوعاً ما كنقش بلا مبرر، أو أنها حاملة لمعرفة موسوعيّة لا تفيد بشكل مباشر لإدراك معنى السرد (انظر ص 117-118 من هذا الكتاب التمييز الذي قام به التحليل البنيوي بين الدوافع الحرة والدوافع المشركة).

في الواقع، وفي التقليد الكلاسيكي، تكون الفقرة الوصفية مستقلة نسبياً. وغالباً ما تكون معزولة بفراغ أبيض، وتتمتع «اللوحة» ببعض الاستقلال: وعلى الصعيد التكويني، فإنه قد تم تصميمها قبل أو بعد السلاسل السردية التي تندرج بينها..

(19) Roland Barthes, *Le plaisir du texte* (Paris: Le Seuil, 1973).

هذا ما نجده، على سبيل المثال، في المنشرة التي قام بوصفها ستندال وصفاً دقيقاً في **الأحمر والأسود**، (الفصل الرابع: «الأب والابن»). أسرع سان أنطونيو (San Antonio) بتفكيك آليات الانتاج النصي، وشدّد مراراً على حيلة العملية مثل هذا المقطع من رواية (*ça ne s'invente pas*) **هذا لا يُخترع**:

صالة الأبهة، أخيراً!

إنها فخمة جداً، لن أصفها لكم.

ماذا سيجلب لي ذلك في الواقع؟ رضا الكاتب؟ حسناً. أجل، هذا صحيح. فما زلت مدركاً ذلك. سوف أصفها لنفسي وحدها، سأصف ذهبها وفضتها، وأنوارها وأرجوانها وحريرها ونسجها وأنسجتها الحريرية وتماثيلها وزخارفها الدمشقية ولوحاتها الهندوسية وزيوتها المعطرة وأوراق الورد التي تنثر العطر وجلود الفهود السود، وتماثيل بوذا المقطبة، وبرونزها البرونزي، وتراصيعها على الخشب، وإبداعاتها، ورسوم مخططات أجسامها العملاقة، ورسوماتها التخطيطية بالرصاص، وتماثيل أصحاب الخصيتين الكبيرة الميّتة منها والمولودة، والمدافعين عن أبجدية مورس، ومسامير التثبيت ذات الرؤوس المعقودة وقماش الغزال والباقي.

أه أجل، إني أسارع في وصفهم لي. انتظروني هنا! سوف أروي لكم قصة ليست مضحكة كثيراً كي تكونوا صبورين.

San Antonio, *Ça ne s'invente pas*, fleuve noir.

كذلك يبدو أن الوصف يتطابق مع موقع حقيقي. فهو يخضع على الأغلب لطقس مزدوج، نحوي وفضائي:

- انتقال إلى الحاضر أو الماضي الناقص.
- أفعال حالة.
- بَنينة (structuration) الفضاء حول شخصية مركزية.
- تراتبية سلمية (عمق الحقل)، من التخطيط الأول إلى خلفية العمق. توضح البانوراما التالية المراحل المختلفة لولادة الوصفي الواقعي:

نهضت جين (Jeanne)، حافية القدمين، وعارية الذراعين، بقميصها الطويل الذي أضفى عليها هيئة شبح، وعبرت الضوء المنعكس المنتشر على أرضية البيت فتحت النافذة ونظرت من خلالها.

كان الليل شديد الضياء كما في وضح النهار، أخذت الفتاة تتذكر بلدها المحبوب هذا، في الزمن الغابر للطفولة الأولى. كان أول ما رأته أمام عينيها العشب الأصفر الواسع مثل الزبدة تحت الضوء الليلي؛ والشجرتين العملاقتين المنتصبتين أمام القصر، وشجرة الدلب في الشمال وشجرة الزيزفون في الجنوب.

في نهاية هذه المنطقة بعد الامتداد العشبي الكبير، يوجد غابة صغيرة بشجيرات، تقيها دائماً من أعاصير رياح البحر الهائج خمسة

صفوف من شجر البق القديم الملوي المقصوص والمقطع بشكل منحدر فالسقف.

كان يحجب دائماً يمين ويسار هذا البستان صفوف من شجر الحور المفرط والتي تدعى بشعوب (peuples) في النورماندي (Normandie)، وكانت تفصل بين قصري المزرعتين اللتين تجاوراه، واللتين وتشغلهما عائلة كويار (Couillard) في الأول وعائلة مارتان (Martin) في الثاني.

Guy de Maupassant, *Une vie,* chap. 1.

يمكن ملاحظة أهمية النظرة وأهمية تغير الأزمنة الفعلية وتدرج المستويات التي تحددها بداية الفقرات. تم التركيز بدايةً على جين (Jeanne)، ثم على المشهد الذي تشاهده. ففي المقطع الوصفي، أصبحت الشخصية، الموضوع المحلل من قبل كاتب مجرد، فاعلاً مدركاً. يمكن إذاً تحليل الانتقال من السرد إلى الوصف من حيث وجهات النظر، وتم هنا بشكل متناقض استبطان الفضاء الخارجي: فتقنية الواقعية الذاتية حوّلته إلى صورة ذهنية. سيتم الوصف المطول لضاحية سانت - جاك (Saint - Jacques) وفندق فوكيه (Vauquer) والذي سيستخدم كإطار للتراجيديا العائلية التي ستحدث في رواية **الأب غوريو** (*Le père Goriot*) بشكل مختلف. مثّل بموبناسان المشهد من خلال الحساسية؛ أما بالزاك فهو «ينصب الديكور» الذي تتموضع فيه شخصياته.

يبدو واضحاً أن الوصف لا يستخدم فقط «لإظهار» الواقع. فهو ليس فقط لوصف العالم المرئي وإخبارنا عن الفضاء الداخلي. فدلالته هي سياقية بدلاً من مرجعية. من المعروف جيداً أن ورود باريس عدة مرات في **التربية العاطفية** (*L'éducation sentimentale*) ليس بهدف إعلام القارىء عن عاصمة فرنسا، بل إنها تتطابق مع حالات روح فريدريك التي يعبر عنها من خلال نوع من الإسقاط.

ونجد المجاز العقلي ذاته عند بيرنانوس (Bernanos) مع الآفاق الموحشة للريف البيكاردي أو عند مورياك (Mauriac) مع هدير الريح في الغابة اللاندية (landaise). فهذا المشهد يعكس قلق القس دونيسان (Donissan) وعزلة تيريز ديسكيرو (Thérèse Desqueyroux). وتوجد لإرادة رمزية بذاتها في رواية *Le livre des fuites* على سبيل المثال. لكن من الصعب هنا تعيين الدلالة. فمن خلال اختيار تزايد عدد المواضيع وتعميم الاقتران التضميني والامتهان بغير المدلولية، هل يريد لو كليزيو (Le Clézio) حل الكون وتشييء الشخصيات أم هدم الوصف ولا يُبقي سوى على انطباع بالعبث؟

إن الضوء في البهو أبيض ساطع، وتعكسه بعض المرايا. يوجد بالقرب من الممر الرئيسي ساعة حائط كهربائية. تدور بشكل

سريع على لوحتها المربعة، مصاريع صغيرة تستبدل أرقامها بانتظام:

15 05

15 06

15 07

15 08

15 09

15 10

15 11

هنالك أصوات نساء تتحدث بالقرب من مكبرات الصوت تقول أشياء ليست لها أهمية. كذلك وفوق المقاعد الجلدية، هنالك أناس ينتظرون...

J.-M. G. Le Clézio, *Le livre des fuites*, Gallimard.

التباسات الحاضر

للزمن الحاضر مدلولات عديدة. فقد يعبر الزمن عن الماضي (الزمن الحاضر للسرد) وعن اللازمن على حد سواء (الحاضر الحدثي) (présent gnomique). وكتعريف، يُستخدم الزمن الحاضر إرادياً عند الوصف: «منشار مائي مركب من مستودع على حافة ساقية. والسقف تسنده صقالة تستند إلى أربع دعائم كبيرة خشبية...» (ستندال). فضلاً عن ذلك، تميل الرواية الحديثة إلى تنظيم استخدام الزمن الحاضر، ماحية بذلك التمييز الكلاسيكي بين السرد/ الوصف الذي كان يستند

جزئياً إلى تناقض زمني. أما المقطع التالي فقد تم اقتباسه من سيمون دو بوفوار (Simone de Beauvoir).

«إنه شهر تشرين الأول/ أكتوبر استثنائي، تقول جيزيل دوفرين (Gisèle Dufrène)؛ يوافقون ويبتسمون، وحرارة الصيف تهبط من السماء الرمادية الزرقاء».

Simone de Beauvoir, *Les belles images*, Gallimard.

بالتأكيد يمكن كتابتها بعد التحويل:

«إنه شهر تشرين الأول/ أكتوبر استثنائي، قالت جيزيل دوفرين، وافقوا وابتسموا (أو كانوا يبتسمون؟) وكانت حرارة الصيف تهبط من السماء الرمادية الزرقاء».

بالإمكان إدراك لعبة وجهات النظر، وكذلك التقسيم الفاعل/ الموضوع، السرد الصافي والوصف.

بالمقابل، كيف يمكننا تفسير الزمن الحاضر في بداية «*La plage*» لروب - غرييه؟

ثلاثة أطفال يمشون على طول الساحل الرملي. يمشون جنباً إلى جنب، ويمسكون بأيادي بعضهم البعض. لديهم على نحو ظاهر القامة ذاتها وبلا شك العمر ذاته: اثنتا عشرة سنة. إلا أن أوسطهم هو أصغر بقليل من الباقين.

Alain Robbe-Grillet, «La plage,» in: *Instantanés*, Editions de Minuit.

تمتزج إشارات الوصف مع أفعال الحركة، وهي من سمات سرد الأحداث: طبقاً لعنوان المجموعة، ويبدو أن النص جمد من أجل خلود الصورة التي يصفها (أو يرويها). إن الزمن المستخدم، القريب من ذلك نجده في سيناريو فيلم، له قيمة الماضي ومن الممكن إعطاؤه صفة مسرحية.

الشخصيات

لا تختلف دراسة ملامح الشخصية (portrait) بحد ذاتها عن الوصف. فبالإمكان ملاحظة أنه لا وجود لخصوصية سيميائية تخص تقديم الوصف الخارجي للشخصيات. فعلى سبيل المثال جول فيرن (Jules Verne) رسم الصورة الشخصية لأبطالة بل وصف الأشياء بالثقة بالنفس ذاتها:

كان أمبي باربيكان (Impey Barbicane) رجلاً يبلغ الأربعين من العمر، هادئاً وصارماً، لديه عقل جاد للغاية ومركّز؛ كان دقيقاً مثل الكرونومتر، ومن طبعه الوفاء ورباطة الجأش، لم يكن من النوع البطولي والمغامر إلا أنه كان يجلب أفكاراً عملية حتى في المشاريع التي تتطلب مغامرة، أي أنه كان رجل إنجلترا الجديدة بامتياز، الكولونيالي الشمالي.

Jules Verne, *De la terre à la lune.*

أما بخصوص **الأميرة دو كليف** (*La princesse de Cléves*)، فشكلها الخارجي يتوافق بشكل كلي مع شخصيتها: « إنها تظهر

جمالاً كجمال سيدات القصور، وتجذب أعين الناس أجمعين».
تؤكّد تعددية وجهات النظر موضوعية الإثبات. فسرد بروست لا يظهر ثقة مدام دو لا فاييت (Madame de La Fayette) ذاتها. لا يبدو أن أوديت في *Un amour de Swann*، لديها طابع خاص بها. فهي «مخلوق طيب» أو «امرأة مصونة» وفقاً لما يرغب سوان بأن تكون من المثالية أو أن يبرزها. سوف يستنكر سارتر هذه الذاتية تحت اسم الظاهراتية (phénoménologie). إلا أننا نعترف بجدارته في توضيح واقع أن وصف شخصياته، كما وصف الفضاء، لا يمكن أن يتمّ بشكل مستقل عن الوعي المدرك والتفاعل بين الأنا والعالم.

فإذا كانت ملامح الشخصية ليست سوى وصف، فلا يمكن تصغير الشخصية إلى هذه الرؤية السطحية. فالسمات التكوينية للرواية تستدعي علامات ضمنية وخارجية تنتمي إلى عدة سجلات سردية ووصفية أو استنباطية. يمكن تلخيصها على النحو التالي:

ملامح الشخصية	السرد	الحوار	المونولوج
ذاتية سيرة ذاتية	ما تقوم به الشخصية	ما تقوله الشخصية؛ وكيف تقوله (مقدمين للحوار)	ما تفكر فيه الشخصية

وصف خارجي
تلاقي وجهات النظر
راوٍ ·شخصيات شهود

يجب إكمال هذه اللوحة التي تعرض وصف الشكل الخارجي

والنفسي للشخصية، بدراسة للأدوار في اقتصاد السرد: يتم تعريف الشخصية الفاعلة كفرد مع شخصيته الخاصة، ضمن نظام وهي تدين بقسم من أصالتها إلى سماتها المتناقضة.

3.2 الخطاب

يظهر الخطاب في الرواية بأشكال متنوعة وبمستويات متغايرة ما يجعل من دراسته دقيقة. من الناحية الشكلية، يظهر الخطاب من خلال السمات القولية (locutives) للتلفّظ الشخصي. خارج الحوار الذي ستتم دراسته لاحقاً، يمكن أن يكون المتلفّظ:

- الشخصية ذاتها (سيرة ذاتية).
- الراوي (رواية مكتوبة بالضمير الغائب مع تدخّل "المؤلف").
- راوٍ آخر (سرد متداخل).
- شخصية مجردة منتجة للنص المعطى كسرد *La Curée,* (*Oeuvre au noir*) أو كـ"خطاب مباشر" مثل *Amants,* (*heureux amants*) لـ فاليري لاربو (Valery Larbaud)، و *Le planétarium*، لـ ناتالي ساروت.

يجتاح الخطاب الأيديولوجي عند بالزاك بشكل خاص عندما يقوم بوصف عمل المجتمع أو يعرض نظرياته السياسية: «ما ندعوه في فرنسا ضاحية سانت جرمان (Saint-Germain) هو ليس حياً ولا طائفة ولا مؤسسة...» *La Duchesse de Langeais*. ما يزال ستندال حاضراً جداً في المقولة الروائية. فهو لا يمنع نفسه من تقديم أحكام على شخصياته: «ليس بنيتنا الإطراء على أحد، إلا أننا

لا ننكر أن مدام دو رونال (Mme de Rênal)، ذات البشرة الرائعة، ترتدي أثواباً مكشوفة الذراعين والصدر. لقد كانت جميلة للغاية، وهذه الطريقة في اللبس كانت تليق بها بشكل مذهل». (*Le rouge et le noir*, chap. VIII: «Petits événements»).

ابتداءً من فلوبير، أصبح الكاتب لا يتدخل على شكل متلفظ: فهو يفسح المجال للقصة ويترك الكلام للشخصيات أو للوقائع (انظر الفرق بين السرد/ الخطاب أو مسلّمات الواقعية، ص. 108-109 من هذا الكتاب). بالنسبة إلى مؤلف المذكرات التاريخية أو الأدبية، فإن وجوده على شكل فاعل مشارك في العمل هو الذي يضمن صحة العمل. أما حركة الروائي الواقعي فهي على العكس من ذلك، فبالنسبة له، ما يهمه هو فقط الموضوع، والتجربة المراقبة. فهو يرفض اتخاذ أي موقف ابتداءً من نظام قيم، ويكتفي بذكر حيادي للوقائع: فأهمية الخطاب هي على العكس نسبية بالنسبة إلى السرد. هل يعني ذلك أن فكر الكاتب يختفي في الوقت ذاته الذي يقل فيه حضوره الفعلي؟ تستند مفارقة المقولة الواقعية إلى المماثلة الموضوعية لاصطلاحات الرمز السردي الذي لا يغيب فيه الكاتب ولو كان غير مرئي بشكل كلي. فهو يختبىء وراء الشخصيات ويسحب خيوط السرد، ويظهر من خلال المقاطع النصية التي تحمل الإشارات القولية للمباعدة السخرية والتبخيس أو على خلاف ذلك التعظيم. يضمر أي «ابتعاد» أسلوبي حضور صوت خاص، يسهم في توزيع الدلائل التي تسمح بالتعرف على الشخصيات الناطقة باللسان وأخيراً الأطروحات المنقولة من قبل الملفوظ الروائي.

وقعت طائرة فابيان (Fabien) التي كانت تنقل البريد من باتاغونيا وتحطمت في إعصار على الطريق الجوي في شيلي وفي الأرض، سيقوم طيارون آخرون، إنهم زملاؤه، بمتابعة المهمة:

- هل اختفى فابيان (Fabien)؟

تحدثوا عنه قليلاً. شعورٌ قوي بالأخوّة أعفاهم من قول العبارات

Antoine de Saint – Exupéry, *Vol de nuit,* chap. XXII, Gallimard.

يتكون هذا المقتطف القصير من حوار مقطوع (حول الجواب البدهي، الذي يزن المحظور المرتبط باستحضار الموت)، بتركيب تعبيري سردي (في الماضي البسيط) وبتتابع مكتوب بصيغة الماضي الناقص الذي يتوافق بلا شك مع خطاب الكاتب. إن اختصار السرد والجواب المحذوف وإيجازية الحكمة الأخلاقية، تم استخدامها للدلالة على الانفعال المضمون ولترجمة الصداقة الحميمية التي تجمع بينهم والرجولية. ظهرت نبرة الخطاب وبنيته كنتيجة طبيعية للموقف وتبرير أخلاقي له في الوقت ذاته. فإذا كنا قد انضممنا إلى إنسانية سانت- إكزوبيري أو لم ننضم، فسوف نرى فيها دافعاً شبه - موضوعي أو ثناء شجاعاً للفعل.

4.2 الكلام

تعددية الأصوات

في العلاقات الخطرة، يعبر عن ذاته كل من الفيكونت دو فالمون (le vicomte de Valmont) والماركيز دو مورتيل (la

(la présidente de وريئسة التورفيل Marquise de Merteuil) (Tourvel وسيسيل فولانج (Cécile Volanges) كل واحد وفق طبيعته الخاصة. فيتكلم لاكلوس (Laclos) عن العيب والفضيلة، عن الماكرين من الشباب والكبار موجهاً كلامه للنساء والرجال: تبدو هنا الرواية التراسلية كمكان التقاء عدة أفراد تربطهم ببعض رغبة مشتركة، وهي الفجور، الذي ينكرونه أو يدافعون عنه.

نجد عند بالزاك، أن الأسلوب هو دون شك ليس أسلوب الكاتب بل كل شخصية من شخصيات **الكوميديا الإنسانية** (*La comédie humaine*). ويظهر الانتماء الاجتماعي والطابع الفردي لها في مستويات اللغة التي تتحدثها وتشجنات الوجهة واللغة الفردية والإيقاع وتلفظ كل شخصية من الشخصيات.

تبدو روايات فلوبير كتشابك أنماط تجد ذروتها في التنسيق الرائع لرواية *Bouvard et Pécuchet*: فالأفكار التي يدلي بها أبطال الرواية ليست سوى مجموعة من الكليشات اللسانية والكلام - الفردي أو الجماعي - المائل عن سياقها. يفيد مشهد الجمعيات (les Comices) **في مدام بوفاري** (*Madame Bovary*)، وعملية بيع البقر في المزاد في طباق هديل إيما (Emma) ردولف (Rodolphe)، فقد تم تسليط الضوء على الثنائي العاشقين وتجارة اللحمة (أو حجب الضوء عنها؟) بالتبادل...

بالتأكيد سوف تعطي التقنيات التزامنية لرواية القرن العشرين بعداً جديداً. وسوف يتوافق هذا البعد إما مع الوثبة الحماسية

لرؤية كوكبية (إجماعية) (unanimisme) أو مع الوصف المتشائم للاتواصلية: تعكس العزلة المتزايدة للفرد التضخم الشفهي. يعكس كل من جول رومان وسانت - إكزوبيري وسيلين ومالرو (كذلك دوس باسوس (Dos Passos) أو دوبلان (Döblin)) كل على طريقته الحصر النفسي الذي يثيره التكاثر الفوضوي للمعلومات. يبدو أن تعددية أصوات لا يُفهم منها شيء وأنها صادرة عن مرسلين مجهولين تغمرها.

إننا ندين بفهموم التعدد اللغوي[20] (plurilinguisme) لميخائيل باختين (Mikhaïl Bakhtine) الذي حلل بشكل تفصيلي تعبير «الرأي العام». مظهر تاريخي - أدبي للتهجين الثقافي، قد تكون الرواية منذ نشأتها نقطة التقاء عدة لغات عامية، وخطابات متعددة من الممكن إدراكها بعد في هرجة رابليه (Rabelais) أو في الرواية الهزلية الإنجليزية. سوف نلاحظ أن اللغة حتى في الرواية الكلاسيكية جداً مثل **الطاعون** (*La peste*)، ليست أدبية على نمط واحد: فقد حاكى كامو بالتناوب اللغة الاصطلاحية الطبية، والكلام المبهم للسلطات الإدارية والصحافة الحسية ونثر الإدارة المحلية والبلاغة القضائية أو الكنسية. وحده برنار ريو (Bernard Rieux) (الذي سينكشف في النهاية (in extremis) أنه كاتب هذه الوقائع) يحاول جاهداً التكلّم بلغة الحقيقة.

(20) Mikhail Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (Paris: Gallimard, 1978).

يفيد الحوار بالتمثيل المباشر للكلام. قد يكون مسرحياً مثل روجيه مارتان دو غار (Roger Martin du Gard) في جان باروا (Jean Barois)، ويتعلق أكثر بدراسة فن المسرحة بدل من الأشكال السردية. وفي الرواية، يبدو الحوار على الأغلب كـ «نوع مضاف». فهو يدرج في السرد منفرداً بإشارات مطبعية، أو يمكن أن يفيد، كما عند الأخوين غونكور (Les frères Goncourt)، في تقديمه.

يمكننا أن نميز عموماً بين ثلاث طرق لإخبار كلام الشخصيات:

- **الأسلوب المباشر:**

- تعال إلى هنا أيها التافه. هل تحب أن تكون غيوراً بلا سبب بدلاً من أن تكون زوجاً خدوعاً من دون أن تعلم؟

- أجاب بانورج (Panurge): لا أحب أن أكون، لا هذا ولا ذاك. لكن إذا تم إبلاغي ذات يوم أنني كذلك، فسوف أتدبر أموري جيداً، أو لن يكون هنالك أي عصا في العالم.

Rabelais, *Le tiers livre,* chapitre 28:

«كيف أن الأخ جان (Jean) يشد عزم بانورج (Banurge) عندما علم بشأن موضوع انخداعه الزوجي".

الأسلوب غير المباشر:

لقد كرر القول إنّه كان يبحث عن المدعو غيوسيب (Giuseppe).

Jean Giono, *Le hussard sur le toit,* IX, Gallimard.

الأسلوب غير المباشر الحر:

روت لي، بعد ذلك، وضع والديها وحالتهما المادية وطبعهما وما الذي قدماه لها كهدية رأس السنة. وعن عشيق كان لها، كان شاباً وسيماً حسناً، ثم خرجنا نتنزه سوياً.

Marivaux, *La vie de Marianne*, première partie.

تستند هذه التمييزات إلى مؤشرات شكلية وطباعية وقواعدية. يستلزم الأسلوب المباشر أفعالاً تمهيدية تذوب في زمن السرد (كان، شرح) وتندمج مع الوصف (قالت وهي تشهق، وهمست). احتراماً للمنطق القواعدي، قد تسمح هذه الأفعال بأن تتحول إلى الأسلوب غير المباشر وينبغي عليها أن تكون متعدية (وهذا يستبعد نظرياً «شهقت»). يختلط الأسلوب غير المباشر الحر مع السرد. ويندمج الخطاب المسرد (discours narrativisé) كلياً، كما يشير لذلك اسمه، مع السرد: ففي مدام بوفاري (Madame Bovary)، تصبح هذه الجملة: «أنت لست على حق، قالت المضيفة، إنه رجل شجاع» على النحو التالي: «دافعت المضيفة عن الكاهن[21].

(21) Gérard Genette: «L'hôtesse prit la défense de son curé,» dans: *Nouveau discours du recit* (Paris: Le Seuil, 1983), p. 40.

المضمون الدلالي فقط يسمح بوضع اعتلام بين الخطاب/ السرد.

نضيف إلى ذلك أننا نميل في الوقت الحاضر إلى إزالة الحدّ بين الحدود الأخرى، التي تفصل بين الكلام الذي تختلقه الشخصيات - إلا أنه مُعطى كواقع محاكٍ - والقصة التي تخرج من الخيال - إذن الخيالية - من مرسل افتراضي: الكاتب عينه أو راوٍ - ينوب عنه. إن حذف الهلالين المزدوجين أو الخطوط الصغيرة (tirets) ورفض الفقرات، يهدم عزلة الحوارات.

من أجل الابتكار، يتم أحيانا الاستعانة بإشارات مطبعية أخرى، مثل الفقرة التالية المقتبسة من موربيل سيرف (Muriel Cerf):

مسح بلوت (Plot) السبوّرة بشدة بواسطة إسفنجة كبيرة جافة إلى أن سُمع صريراً، كررر، **بلوت أيها الأحمق أليس باستطاعتك الذهاب وتبليل الإسفنجة** صرخت بينازولي (Benazouli) وهي تصرّ على أسنانها وحويصلتها منقبضة من الرعب.

Muriel Cerf, *Les rois et le voleurs*, Mercure de France.

الفكر

غالباً ما يكون التمييز بين الحوار والمونولوج معجمياً ولا يتعلق سوى بفعل الصدر، والمونولوج الداخلي، مثله مثل الحديث الجانبي في المسرح، يرتسم تقليدياً في الخطاب الشفهي:

«ليست سيئة السيدة إيستيل (tante Estelle)، فكرت. لكنها

قد سببت لي الألم. هذا الثوب... كما قالت لي ذلك!... يا إلهي، هل تجد ذلك طبيعياً...

Emile Henriot, *Aricie brun ou les vertus bourgeoises*.

كذلك ما يُدعى بتيار الوعي (courant de conscience) في أعوام العشرينات، ثم نقاش تحتي (sous- conversation) مع الرواية الجديدة وناتالي ساروت أو بيكيت، وفكر ما قبل الوعي عند ميشال بوتور (Michel Butor) (من خلال استخدام ضمير المخاطبة في *La modification* لوصف ولادة اللغة أو لغة ما)، يتعلق أكثر بإشكالية وجهات النظر (انظر الفصل السادس) وخصوصاً باستخدام الزمن الحاضر «المشهدي» أو المتزامن (انظر أعلاه) بدلاً من مونولوج بحصر المعنى. قدمت دراسات جينيت السديدة جداً (Figures III du Nouveau discours du récit) ودراسات دوريت كون (Dorrit Cohn) (La transparence intérieure) جميع الإضاءات المُستحبة، أي مضاعفة الاستفهامات الشرعية. فهل رواية السقوط *La chute* لكامو هي مونولوج داخلي مع ازدواج شخصية جان بابتيست كلامنس (Jean Baptiste Clamence) وهو يخاطب متحاوراً غير موجود تماماً (Rousseau Juge de Jean – Jacques) أم هي حوار حقيقي، لكن مع مستمع أخرس؟ باختصار؛ هل هذا «السرد» (بما أن كامو سمّاه هكذا) يتعلق بشكل سردي أم بخطاب فوري؟

في المقطع التالي، يتمثل المونولوج الداخلي في سرد – إطار

في صيغة المتكلم الذي قد لا يكون سوى مناجاة طويلة للذات:

ألم نكن إذاً شيئاً سوى فيما بيننا؟ واحدنا وراء الآخر؟ توقفت الموسيقى. «بإيجاز، قلت لنفسي حينها عندما رأيت كيف تسير الأمور بأن ذلك هزلي! يجب إعادة بدء كل شيء! كان عليّ أن أذهب، ولكن فات الوقت! فقد أغلقوا الباب خلفنا بالخفاء نحن المدنيين. لقد عوملنا كالجرذان.

Céline, *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard.

كذلك هناك نظام أسلوبي آخر: استخدام جمل اسمية وأفعال غير مصرّفة وقطيعات بنوية (ruptures de construction)، وجمل معلقة. هذه هي التقنية التي بدأها إدوارد دوجاردان (Édouard Dujardin) في (Les lauriers sont coupés) والتي تم تحليلها بشكل جيد في المونولوج الداخلي (le monologue intérieur):

«خطاب ليس له مستمع، وليس ملفوظاً، تعبر من خلاله الشخصية عن فكرها الداخلي، والأقرب إلى اللاوعي، والسابق لكل تنظيم منطقي، أي إلى حالته الوليدة، بواسطة جمل مباشرة مصغرة إلى أدنى حد من التركيبية، بشكل أنها تعطي انطباعاً بـ «كل وارد» (É. Dujardin, *Le monologue intérieur*, 1924.).

في النهاية ماذا نقول عن السردية الغنائية (récitatif lyrique) لـ مارغريت دوراس (Marguerite Duras) والتغييرات العديدة، لـ **هيروشيما إلى العاشق** (*Hiroshima à L'Amant*) حول موضوع

الخطاب العاطفي، الأصوات الخرساء (voix off)، المشاركة في الوصف التدريجي للسرد؟

إن الصوت الذي يتكلم هنا هو الصوت المكتوب في الكتاب.

صوت أعمى من دون وجه.

Marguerite Duras, *L'amant de la Chine du nord,* Gallimard.

يبدو أن التجانس الاستدلالي للرواية الحديثة، وانبثاق الصوت التجريدي قد حلّ محلّ عدم التجانس السردي الصادر عن الأهجوة القديمة. فمن جهة هناك كتابات مختصرة مثل السرد - الوصف لـ كوليت في **التواءات الكرمة** (*Les Vrilles de la vigne*)، و**المنثورات القصيرة** (Les Petites Proses) لميشال تورنييه ؛ ومن جهة أخرى صدور الخطاب الفوري غير المنقطع *Eden, Eden, Eden* لـ غوييوتا (Guyotat) والحضيرة (*Le Parc*) لفيليب سولرس (Philippe Sollers): تبدو الرواية أكثر فأكثر كنص لا يخضع للتقطيع المنهجي المُعد على قواعد الروائي التصويري الذي كان في أوجّه في القرن التاسع عشر.

3. قراءات نفسية وسوسيو- منطقية

قد يكون من الوهم الاعتقاد أنه بالإمكان أن ينطبق على أي نص - روائي أو لا - أي شبكة قراءة: جمالية وأنثروبولوجية وتاريخانية وبراغماتية واجتماعية نفسية وتحليلية نفسية... إلخ. لا تصلح أسطورة القراءة المتعددة (*lecture plurielle*) سوى لتبرير

تعددية التأويلات غير المحدودة من دون أن يُسمح بالاعتراض على مبادئها أو التصديق على نتائجها. فأي خطاب نقدي، مؤسس على البدهيات ومفصول اصطناعياً عن مجال علمي محدد، لا يمكن إلا أن يلتصق بطريقة عشوائية بعمل - أو بكاتبه. قد تكون حينئذ العودة إلى ضبابية الشروحات الانطباعية حتمية، كذلك الانغلاق في إطار الهرمونطيقا والممارسات الأدبية التي تم استنكارها منذ فترة طويلة على أنها مخلّفات لتفسير دنيوي أو لفكر نقيض للصرامة العلمية.

سوف تكمن بالتحديد المشاكل التي تثيرها المقاربة الحديثة للنصوص - تحليل النص «tex-ta-nalyse»، إذا أبقينا على كلمة بيلمان - نويل[22] (Bellemin – Noël) وعلى وجه الخصوص في المجالات النفسية والاجتماعية التي تقتبس قسماً من مفاهيمها للنظريات وللممارسات خارج أدبية، في إعداد مناهج واعية لطموحاتها ومترابطة مع الموضوع المقترح للدراسة. السؤال الأول: إلى أي مجموعة من القيم وإلى أي أنظمة مرجعية تعود الرواية بطريقة صريحة؟

1.3 الرواية ونماذجها العلمية

يكفي أن نقرأ تصريحات روائيي القرن التاسع عشر لمعرفة ما الذي عاد به كل من بالزاك وفلوبير وزولا... إلخ من منارات

---

(22) Jean Bellemin-Noël, *Psychanalyse et littérature* (Paris: PUF, 1983), p. 102.

اختصاصات زمنهم: من تاريخ وعلوم طبيعية وطب... إلخ. تُعد رواية الأخلاق (Roman de moeurs) مشروع وصف اجتماعي؛ ورواية التحليل إحصاءً للأحاسيس العادية أو التعاجيبية. يفيد علم النفس الأكثر شيوعاً، مع منمَّطاته والتوزيع التقليدي للأدوار الاجتماعية والسلوك، كإطار لمعظم الروايات الواقعية ويؤمن تماسكها. وتثبت السلطة البورجوازية وتراتبية الجنسين وعلاقات الهيمنة معقولية الحبكة وتقوم مقام النفسي - المنطقي -psycho) (logique، إذا استطعنا تقديم هذه الكلمة المستحدثة: منطق العشق والصراعات والعادات ضمن مجتمع معطى.

كذلك تتسجل رواية مدام بوفاري (Madame Bovary) ضمن مجموعة أحكام مسبقة - أو معتقدات مشتركة - وفقاً لها شابة على درجة كبيرة من الحس الهش لم تستطع مقاومة إغراءات القراءة، وخيال امرأة فارغ تتحمس بسهولة للعزلة، والخيانة الزوجية هي دلالة على الضلال الأنثوي النموذجي... خلقت رواية فلوبير (من خلال حادث قليل الأهمية) حالة سريرية: البوفارية (bovarysme) فقد أثارت القضايا التي ناقشها الرأي العام على نطاق واسع، كتربية الفتيات واختيار الشريك والبطالة في الريف. سبب وصف القلب الإنساني الذي قدمته الرواية صدمة بسبب الابتعاد عن الأخلاق حتى إنّه أدى إلى إثارة قضية، إلا أن لا أخلاقيته جذبت الطليعيين[23].

---

(23) على وجه الخصوص بودلير (Baudelaire) ونقده لـ مدام بوفاري (*Madame Bovary*) في:
Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, La Pléiade (Paris: Gallimard, [s. d.]), p. 647.

لا تزال الرواية تعتبر تفكيراً حول الحالة الأخلاقية للمرأة في القرن التاسع عشر ويمكن قراءتها على أنها توضيح لوضع أخلاقي أو مثلٌ لحالة مرضية.

سيكون من العبث تكديس الأمثلة. فإننا نعلم أن موجة الرواية القروسطية تتطابق مع ذوق الاستطلاحات التاريخية حتى في فن العمارة. كتب تيوفيل غوتييه (Théophile Gautier) **رواية المومياء** (*Le Roman de la momie*) في الفترة التي ترافقت فيها الإيجيبتومانيا مع الاكتشافات الأثرية ذات الفائدة العلمية التي لا تقبل المنازعة. أما بالنسبة إلى بالزاك، فقد استلهم بدوره من النظريات التنويرية سانت مارتان (Saint- Martin)، وسويدينبورغ (Swedenborg) والحتمية التحولية (déterminisme transformiste) جيفروي سانت - هيلير (Geoffroy Saint- Hilaire) وكوفييه (Cuvier) **وعلم الفراسة** (*physiognomonie*) للافاتيه (Lavater) وبنى عملاً اعتباراته الجغرافية والاقتصادية والسياسية[24] تجسّد الأبحاث الأنثروبولوجية الأكثر دقة.

في أيامنا هذه، عديدون هم الروائيون الذين يعترفون بدينهم إزاء الرياضيات والعلوم الإنسانية على حد سواء: لم تصبح السلوكية (behaviorisme) والكتابة الآلية ممارسات أدبية إلا بعد أن أصبحت مفاهيم طبية. من جهته، فسّر بيار غويوتا (Pierre Guyotat) كتابه

(24) انظر على سبيل المثال التحليل الجيوسياسي لأنغولام (Angoulême) في بداية كتاب *Illusions perdues*.

الخاص *Eden, Eden, Eden* - الذي بدا في أعين منتقديه كتكديس غير محمول للمشاهد الإباحية - مؤكّداً المغزى الفلسفي المزدوج الذي قام هو بإحاطته: أحدهما ذو طابع فردي (الكبت الجنسي)، والآخر ذو طابع إجماعي (صراع الطبقات). «اللاوعي يتكلم، لا بد من النظر إلى كوني ماركسياً في تنظيم هذا الكتاب. وفي رأيي، لا تسمح إيدن (*Eden*) بأي تأويل رجعي أو فوضوي، لأن النص هنا متماسك ودقيق. ولا يمكن استرداد نص يدمج الجنس والكتابة والسياسية في آنٍ واحد، من قبل أحد هذه المصطلحات، أي مشوه وبلا عقاب»[25]. من الواضح أن الرواية تتغذى من إسهامات العلم والمعرفة من بين المعارف الأخرى. كيف يغذي العلم بدوره خطاباً نقدياً حول الرواية؟

2.3 العلوم الإنسانية والرواية

يمكن أن يثير الفن عموماً، وليس فقط الواقع الأدبي، والنتاجات الثقافية للإنسان، دراسات مهّمة ذات طابع نفسي (على سبيل المثال *L'Art et l'âme* لـ رينيه هويغ (René Huyghe)، واجتماعي *Peinture et société* لبيار فرانكاستل (Pierre Francastel) أو كذلك تحليل نفسي: مهد كتاب فرويد (Freud) **دراسات في التحليل النفسي التطبيقي** (*Essais de psychanalyse appliquée*) الطريق إلى أبحاث مثيرة مثل الإنسان ورموزه *L'homme et ses symboles* ليونغ (Jung)

(25) Pierre Guyotat, *Littérature interdite* (Paris: Gallimard, 1972), p. 58.

أو التحليل النفسي للحكايات الخرافية (*Psychanalyse des contes de fées*) لبيتلهايم (Bettelheim). وهناك دراسات عديدة وافية، غنية ومتنوعة، لديها حقل بحث في مجالات دقيقة جداً، مثل فهم سرد ما تبعاً لثقافة المتلقي (كاثوليكي أو بروتستانتي على سبيل المثال) أو، في الطرف الآخر للسلسة، الانتشار المادي «للأعمال الفكرية». وهذا ما تدرسة البيبليومترية (bibliometrie) ابتداءً من مؤشرات متنوعة بحد ذاتها: الإيداع القانوني (le dépôt légal) والمعطيات التي تقدمها نقابة الناشرين أو رقم المبيعات الذي يفيد به بائعي الكتب[26]. لن يفشل تكاثر التقصّيات والتقدم المستمر للعلوم الإحصائية في تصفية المناهج التي بعض منها ما يزال حدسياً وتجريبياً أو نظرياً بحتاً.

تجتمع جميع هذه المقاربات للظاهرة الأدبية في نقطة مشتركة مهما كانت اختلافاتها: فهي تتموضع في محيط أدبيّتها وتولي اهتماماً إما بالمرسل (المفرد أو المشترك) أو بالمتلقي (الفردي أو على شكل مؤسسة)، أو بالرسالة المأخوذة كملفوظ أسطوري يعود إلى المسرح (*Oedipe*) بطريقة غير مبالية، وإلى الأدب الشفهي (الحكاية الشعبية) أو إلى انتقالها في رمز إيقونوغرافي (مغامرات أوليس (*Ulysse*) في الرسوم المتحركة على سبيل المثال). تم محي الانتماء النسبي للملفوظة (من الرواية الخارقة إلى السيرة الذاتية...)، وسماتها الخاصة (أسلوبها)، وفعل التلفظ وأخيراً

---

(26) سوف نرجع خصوصاً إلى أعمال روبير أيسكاربي:
Robert Escarpit, *Le littéraire et le social* (Paris: Flammarion, 1976),
أو إذا فضلنا الخصائل التاريخية الفلسفية الواسعة لريجيه ديبري:
Régis Debray, *Cours de médiologie générale* (Paris: Gallimard, 1991).

(الكيفيات السردية المنتقاة) لصالح شرح النص والملخص أو التقطيع إلى سلاسل بهدف إخراج مجموعة وظائف متواترة سوف نقوم بتفسيرها انتقائياً، مثل البنية العميقة للسرد أو المصفوفة النموذجية الأصلية للسرد الذي من المفترض ملاحظته.

ينضم حول هذه النقطة، كل من علماء الاجتماع والعلماء النفسيين، ومن الصعب جداً القول فيما لو كان المشروع السيميائي لرولان بارت (Roland Barthes) والتحليلات البنيوية لليفي - ستراوس (Lévi- Strauss) أو توضيح النص الرمزي الأيديولوجي الذي قام به لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann) يخضع لطموح التحليل النفسي والتفسير الماركسي أو لاهتمام بسيط تهذيبي: في جميع الأحوال، يؤدي النسيج الروائي، المصغر إلى بنية «دلالية» أو إلى نظام دلالات، كحجة لدراسة موجهة من قبل مرشح قراءة يرجع إليه المُفسر ضمنياً. في الواقع، ما الذي يبرر منفعة التحليل بالنسبة إلى السرد الروائي؟ قد يتعلق الأمر إما بهيئته الواقعية - انعكاس ما لمجتمع وعقلية وبنية اقتصادية تحتية معطاة؛ أو بإخراج خيالي - حيث سنكتشف الاستيهامات غير المعترف بها، والتجليات السرية للاوعي الشخصي أو الجماعي: السرد هو تمثيل غير إرادي وغير مباشر إلا أنه مخلص للواقع الذي يكشف عنه محاولاً تخبئته وراء قناع الأسطورة.

3.3 المقول، غير المقول، الممنوع

المضمون الظاهر والمضمون الكامن

يمكن اعتبار الملفوظ الروائي (ما تقوله الرواية) مكاناً للخطاب المزدوج: الواحد ذو نمط إخباري بحت، مفهومي؛

والآخر الذي يقتبس من الحكاية إغراءات المتخيّل، يكون سردياً حصراً. تتوافق دراسة كل من هذه السجلات مع توجه محدد. فبينما يسعى تحليل المضمون إلى الإمساك بالعناصر المناسبة على مستوى الأفكار فقط ولا يمتنع عن القراءة بين السطور كي يكتشف دلالة عميقة (ماذا يريد النص أن يقول؟)، على العكس من ذلك، ما يعتبره التحليل البنيوي أساسياً هو منطق السرد. ما يهم بالنسبة إلى الإثنوغرافيين، كما بالنسبة لأولئك المدعوين بالشكلانيين الروس، وبالنسبة إلى أي محاولة تحليل وثائقي، مكنن أو مُعَلم، لمدونة سردية، هو فقط الأفعال أو وفقاً لمصطلحية بروب (Propp) (انظر ص 128-129 من هذا الكتاب)، الوظائف. من بين الأوائل، اعتقد ليفي- ستراوس أنه بالإمكان ملاحظة أنه:

"لا توجد ماهية الأسطورة في الأسلوب ولا في طريقة السرد ولا في علم النحو لكن في القصة المروية"[27].

كذلك يبدو أن الرواية تقدم خطاباً سطحياً (أو معنىً ظاهرياً) ومضموناً كامناً (أو معنى عميقاً) ويمكننا منذ الآن ملاحظة أنها تتطابق بالنسبة للبعض مع نواتها الدلالية (قال لافونتين (La Fontaine: لا يجلب تقديم درس أخلاقي سوى الملل، أما الحكاية فهي تمرر التعليم الأخلاقي معها»!)، وبالنسبة إلى الآخرين، تتطابق الرواية مع بنيتها السردية، القصصية (diegetique) أو العاملية (actancielle).

(27) Claude Levi-Strauss, *Anthropologie structurale* (Paris: Plon, 1958), p. 232.

هل نعترف أن أهم ما – في الرواية كما في اللغة – يكمن في فراغات النص، وفي غير المقول، والمضمر والافتراضات المسبقة، أو بطريقة أكثر انتشارية، على مستوى المفاهيم؟ مستلهماً من العالم الألسني الدنماركي هلمسليف (Hjelmslev)، حاول بارت تعريف هذا المفهوم[28] بطريقة دقيقة وصحيحة لجميع أنظمة الدلائل، الشفهية والأيقونية. قد يكون ما تمثله السيرورة التضمينية مدلولاً استعارياً، ومدلولاً ثانياً ليست دلالته أي شيء آخر سوى المدلول الأول، المعتاد للمعنى الدال على الكلمة. فيصبح تشبيك الدلائل هو التالي:

	sé$_1$	sā	الدلالة الذاتية:
sé$_2$	sā		الدلالة الإيحائية:

لا يمكن أن ترضي هذه الحجة بشكل كامل لأنها تستدعي نوعاً من كفاية رمزية تفرض من جهة أنه قد يكون هنالك فهرس معاني المعرفة كما أن هنالك قائمة جرد مفاهيم (معجم)، ومن جهة أخرى، ليست هذه المفاهيم متطابقة بالنسبة إلى المرسل إليه والمرسل. فالفن هو إذن بطبيعته تعددي الدلالات.

إذا كانت المفاهيم أحادية المعنى، فهي تختلط مع المعاني المجازية، المارة في اللغة، وإذا بقيت غامضة وأحادية المعنى

(28) Roland Barthes: «Eléments de sémiologie,» *Communications*, nº 4 (1964), et *Mythologies* (Paris: Le Seuil, 1957).

ومتعددة القيمة، فهي تتبع للذاتية وتتبع لنظام تأويلي مجرد من رمز: ستكون معرفة بشكل سيئ وغير قابلة للبت و «تائهة».

الأساطير الشخصية والأجهزة الأيديولوجية

هل تتيح عبارات أخرى عبور الحيّز الذي يفصل بين الواقع الأدبي والواقع الرمزي وبالتالي فك رموز ما لا يدل عليه النص بشكل مباشر، تاركاً إياه يظهر بين السطور؟

يجمع النقد النفسي (*La psychocritique*) لشارل مورون (Charles Mauron) بين دقة التحليلات واهتمام لافت للنظر بالدقة المنهجية[29]. ترتكز تقنيته على تبيين «شبكة من الصور الثابتة» في كليّة عمل ما لكاتب ما. وتكون بلا شك واعية لكن ما هو مُبيِّن هو الفكر الذي يربط بين هذه الاستعارات. ليس بمقدور التنظيم اللاواعي إذن الظهور إلا بفضل تراكب المواقف الدرامية وتكرار الحقول المعجمية أو تكرار الظواهر الأسلوبية. يسمح كذلك التسلسل النصي بالكشف عن النواة العصابية المنتجة للمعنى: يظهر الممنوع من خلال التناص.

يبدو أن الانشغالات الإبستيمولوجية غير جبرية ضمن النقد الاجتماعي (sociocritique). فهي تستند على سبيل المثال بالنسبة إلى لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann)، إلى فرضية أنه تم

---

(29) Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel* (Paris: Corti, 1963).

التصديق على البنيوية التكوينية (structuralisme génétique) من خلال البحث عن الأمثلة التي تسير باتجاه النظرية:

«نتجت السمة المشتركة للإبداع الأدبي من واقع أنّ بنى عالم العمل الأدبي هي مماثلة للبنى الذهنية لبعض المجموعات الاجتماعية أو على علاقة معقولة معها، بينما على صعيد المضامين، أي خلق العوالم الخيالية التي تديرها هذه البنى، فلدى الكاتب الحرية الكاملة»[30].

إن المبدأ الذي تم التصريح عنه بوضوح هو التجانس (homologie) بين البنى الفوقية الثقافية والبنى التحتية الاجتماعية - الاقتصادية أو السياسية: تصبح الرواية على هذا النحو أحد أشكال الوصف الخيالي للواقع الاجتماعي أو المؤسساتي، لا بل لأجهزة الدولة الأيديولوجية:

غير أنّ هذه التمثيلات ليس لها صلة في أغلب الأحيان بـ«الوعي»: فهي غالباً ما تكون صوراً وفي بعض الأحيان مفاهيم، إلا أنها قبل كل شيء بنى تفرض نفسها على الغالبية العظمى من الناس، من دون أن تعبر عن «وعيهم»[31].

يوشك مفهوم التجانس مهما كان قوياً أن يبقى غامضاً جداً فيما لو أثار استفهاماً خصباً حول الرابط رواية - مجتمع. هل يتعلق

(30) Lucien Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, Idées (Paris: Gallimard, 1964), p. 345.
(31) Louis Althusser, *Pour Marx* (Paris: Maspero, 1965), p. 239.

الأمر بتشابه أو بسببية أو بتطابق بسيط؟ فإما أن نؤكد وجود تلاؤم كلي للبنى المنطقية - الدلالية الملحوظة في السرد مع المجموعات العرقية الثقافية التي جرى فيها السرد، أو أن نحاول إقامة علاقة بين إشكالية النظام الأيديولوجي والإشكاليات الأخرى التي ستستدعي قراءة نوعية للنص السردي على هذا النحو.

النص المُنجم

يرضى علماء اللسانيات كيفما كان بالكلمة كأدنى حد لوحدة الدلالة. على اعتبارها إشارة فعلية، لدى الكلمة دال ومدلول. هل يمكن أن يمتد هذا المفهوم إلى وحدات واسعة لترتيب الخطاب وليس فقط الجملة؟ وفي دراسته قصة بالزاك القصيرة *Sarrasine*، انكبّ رولان بارت على القراءة الخطية للسرد:

«سنُنجم النص، مبعدين على غرار زلزالٍ خفيفٍ، كتل الدلالة والتي لا تتناول القراءة سوى سطحها الأملس، الذي يلحمه خفية انسياب الجمل والخطاب السردي المسبوك وطبيعة اللغة الشائعة. سيتم تقطيع الدال الوصي إلى سلسلة من الأجزاء القصيرة المتجاورة، سنسميها هنا بالعجامات (lexie) بما أنها وحدات للقراءة. ينبغي القول بأن هذا التقطيع سيكون اعتباطياً أكثر ما يمكن، ولن يتضمن أية مسؤولية منهجية لأنه سيستند إلى الدال، بينما سيستند المدلول المقترح إلى المدلول فقط»[32].

(32) Roland Barthes, *S\Z*, Points (Paris: Le Seuil, 1970), p. 20.

لم يسعَ بارت إلى اكتشاف بنية عميقة أو الكشف عن بعض الأشكال الخفية، بل اكتفى بتجزيء السرد إلى سلاسل تتطابق بطريقةٍ مثاليةٍ مع مجموعة الأصوات، أي مع المدلولات الكامنة الموزعة بين الاصطلاحات البلاغية وعلم النفس العرقي والشفرات التأويلية و «الشفرات الرمزية» المستعارة بشكلٍ أساسي من المفردات إن لم يكن من نموذج لاكان.

قد يستند تفسير علمي ما إلى كسر السرد، وتنجيم النص والعديد من الاستعارات التي تشهد على الصعوبة الموجودة لاستخلاص الوحدات المناسبة والذرات السردية أو السمات الدلالية.

4.3 الإنسان أو العمل؟

تثير مجموعة السيرورات المتتالية التي أعدّها رولان بارت، والتي تتوافق مع انهمام شرعي لترتيب سيميائي، عدة معضلات.

إن النقطة الأولى التي ذكرها تحديداً سيرج فيدرمان (Serge Viderman) في روعة النص[33] (*Eclats de texte*)، هي معرفة فيما لو كانت المدلولات الأدبية (أو الرمزية أو الجمالية) حاضرة فعلياً في النص (مثل مدلول الثديات ذوات الخُف والحافر الموجود في الكلمة الفرنسية حصان) أو أنها غير موجودة سوى في العالم الذهني- المعرّف بالموضوعي - للقارىء الذي يقوم بتفسيرها.

(33) Serge Viderman, *Le céleste et le sublunaire* (Paris: PUF, 1972).

للأسف إن الجواب غير واضح كثيراً، وإذا لم يكن ينتزع شيئاً من القوه الناشطة لتاويلات بارت، فهو مع ذلك يماثلها مع الادعاءات المبتدعة بعزم، كتب بارت:

"إن حرف (Z)، هو دليل ليس بحاجة إلى برهان، وهو حرف التشويه"[34].

كما وسجّل فيدرمان:

«لم يكن بمقدورنا شيء أفصل من أن نقول وبأقل كلمات إننا في نظام شرح يخضع النص لدلالة مختارة مسبقاً. إن الحرف (Z) بريء جداً، فهو دون شك ليس حرف التشويه ولم يكن لصوائت ريمبو (Rimbaud) قيمة لونية تمنحها له. إن الحاجز الذي يفصل بين حرف (S) و (Z) لكن لا يفصل بينهما أي حاجز إلا في عنوان المؤلف الذي هو بالفعل مدمج في النظام) ليس لديه وظيفة هلعة إلا بعد أن يتم وضع الخصاء والموت في مركز السرد»[35].

وهناك نقطة أخرى مقلقة أكثر: فبارت لا يسأل سوى عن النص. مع ذلك أقرّ بأنه:

«من وجهة نظر علم الأصوات، يعتبر حرف (Z) قاسياً على غرار سوط المُعاقب،... مرمي خطياً باليد، جانبياً، بين استدارات الأبجدية، مثل الشفرة المائلة والغير شرعية، تقطع وتسد وتشطب،

---

(34) Barthes, Ibid., p. 113.
(35) Viderman, Ibid., p. 46.

فحرف (Z) هذا من وجهة نظر بالزاك (والموجود في كلمة بالزاك (Balzac)) هو حرف الانحراف[36].

هل يستلم إلى بيوغرافيا نفسية (psychobiographie) مازجاً بالرغم عنه شخصية القصة القصيرة مع كاتبها؟ ويتساءل فيدرمان، ألم يوشك أن يسقط بذاته «في الاعوجاج الذي أنسبه إلى النقد الكلاسيكي وألم ير الكثير من بالزاك في Sarrasine»[37]؟

بإمكاننا الاعتراف بأن ظواهر التحويل (الصورة التي يعيرها القارىء للنص)، والمماثلة (الكاتب مع عمله ومع العمل في الوسط الاجتماعي الثقافي الصادر عنه)، والإسقاط (نظام الدلالة الذي يستند على النص) توشك أن تلغي النتائج التي تم الحصول عليها من المناهج النفسية أو الاجتماعية - النقدية. إن الإبداع الروحي مستقل نسبياً بالنسبة إلى الحتميات الإنسانية التي ساهمت في إنتاجها. كذلك هل ينبغي طرح التمييز بوضوح بين العمل والكاتب، والنص والواقع، أخيراً بين الكتابة والقراءة.

5.3 قراءة التاريخ في التربية العاطفية

جذبت رواية **التربية العاطفية، قصة شاب** (*L'éducation sentimentale, histoire d'un jeune homme*) انتباه النقاد، والتي تعتبر رواية تنشئة ولوحة جدارية اجتماعية كبيرة للأعوام

---

(36) Barthes, Ibid., p. 113.
(37) Viderman, Ibid., p. 45.

التي سبقت الإمبرطورية الثانية، وذلك إما لأنهم يرون فيها وقائع الانتفاضات السياسية التي حركت البورجوازية الفرنسية في القرن التاسع عشر، أو لأنهم يسعون إلى تحليل الطريقة التي توصل فيها النسيج الروائي إلى الربط بين القصة الشخصية (الخيالية) لـ فريدريك مورو (Frédéric Moreau) والتاريخ الواقعي للشعوب.

لم يتردد البعض مثل جان فيدالان (Jean Vidalenc) في اعتبار **التربية العاطفية** وثيقة مخطوطات حول أيام الثورة. وفقاً له، إن غياب الراوي الواضح، بالأحرى الكاتب، والدور الممحي الذي تلعبه الشخصة الأساسية، المرتبط في الحبكات العاطفية أكثر من مجرى الأحداث، جعلوا من رواية فلوبير الشهيرة شهادة حقيقية. إن حيادية واقع البطل، وسلبيته الأصيلة، المربوطة بكلية حضوره الأكيدة، حولته إلى نوع من الصحفي المثالي الحيادي والموضوعي:

«إذا أخذنا بعين الاعتبار فعالية المتظاهرين أو المتمردين، والنسبة المئوية التي تمثلها هذه الأقلية العاملة مقابل كتلة ما يقارب مليون ساكن في باريس، يظهر الانهمام بجعل بطل الرواية لا المحرك الأول المباشر للأحداث، بل مشاهد بسيط، انهماماً بالدقة. ليس هناك شك في أن «الباريسي المعتدل» لم يلعب سوى دور نكرة ثانوي مقابل الممثلين والأقليات المعارضين الذين يتنافسون على السلطة. من جهة أخرى، أتاح هذا الخيار لـ فلوبير تقديم نظرة شاملة عن وضع باريس من خلال فريدريك (Frédéric)

الذي يجوب المعسكرات مغامراً بجولات شخصية»[38].

تم تبرير وجهة النظر هذه تماماً وأثبتت العديد من الأمثلة أطروحة جان فيدالان (Jean Vidalenc): قدمت رواية **التربية العاطفية** نوعاً ما سرداً مجرداً من زخارف المسرحة (dramatisation) الأدبية وحتى أراء قبلية أيديولوجية تضم أحياناً سير المؤرخين الحرفيين.

توصل بيار كامبيون (Pierre Campion) بطرق مختلفة (بناء السرد ودراسة المسودات ومقاصد الكاتب التي تكشف عنها رسائله وكرّاساته) إلى نتائج مشابهة. تستند شعرية **التربية العاطفية** للعام 1869 بداية إلى التاريخ المعاصر:

«في هذه الرواية، هناك علاقة عضوية بين الخيال والتاريخ. عرف مصير فريدريك أزماته في زمن الثورات: صادف فشله مع مدام أرنو (Arnoux) وبداية علاقته مع روزانيت (Rosanette) في أيام شهر شباط/ فبراير، قال: «إنني مطابق لذوق العصر، فإنني أقوم بإصلاح ذاتي». طابقت سعادة العشاق في فونتينبلو (Fontainebleau) الهياج الشعبي لشهر حزيران/ يونيو، وشهد الثاني من شهر كانون الأول/ ديسمبر انهيار فريدريك وذلك من خلال قطيعته مع مدام دامبروز (Dambreuse) وموت دوساردييه (Dussardier) من قبل سينيكال[39] (Sénécal).

(38) Jean Vidalenc, «Gustave Flaubert historien de la révolution de 1848,» *Revue Europe* (Novembre 1969).

(39) Pierre Campion, «Roman et histoire dans l'éducation sentimentale,» *Poétique*, no. 85 (février 1991).

وتترافق أيضاً مع تفكيك التاريخ (والقصة): إنها محاكاة ساخرة للرواية التاريخية. في الواقع، لم يتم الاحتفاظ بأي من الأحداث الكبيرة والتواريخ الأساسية كدلالة سياسية. فثورة العام 1848 ليست سوى تقليد باهت لثورة العام 1789، ليس لها أي معنى، فالتاريخ يعيد نفسه أو يتفكك في نفاق على غرار الحب الغامض لـ فريدريك.

في «كلام وقوالب نمطية: الاشتراكي لـ فلوبير»[40]، يلجأ هنري ميتيران (Henri Mitterand) إلى منهج آخر ذي نمط أسلوبي أساساً، ويحاول إبراز السمات المناسبة، و «الحقل الدلالي - الأيديولوجي» لمفهوم الاشتراكية كما يمكن أن نستنتجه من خلال هذا المقطع الشهير من كتاب فلوبير:

«كانت اعتقادات سينيكال (Sénécal) أكثر موضوعية. فكل مساء، وعندما ينتهي من عمله، كان يجلس في العلية، ويبحث في الكتب عَلّه يجد فيها ما يبرر أحلامه. كان قد فسر **العقد الاجتماعي** (*Le Contrat social*)، وحشا نفسه بـأفكار المجلة الحرة (*La revue indépendante*)، واطّلع على مابلي (Mably) وموريلي (Morelly) وفورييه (Fourier) وسانت سيمون (Saint-Simon) وكونت (Comte) وكابيه (Cabet) ولويس بلان (Louis Blanc)، الحمل الثقيل للكتّاب الاشتراكيين، هؤلاء الذين طالبوا الإنسانية أن تكون بمستوى الثكنات، هؤلاء الذين يرغبون في إلهائها في

(40) Henri Mitterand, *Le discours du roman* (Paris: PUF, 1980).

بيت دعارة أو طيّها في مصرف؛ ومن مزيج كل ذلك، اتخذ مثالاً لديمقراطية صالحة، لديها هيئة مزدوجة لإكارة أو مصنع غزل، نوع من اللاكيدومون (Lacédémone) الأميركي حيث لا وجود للفرد إلا لخدمة المجتمع، الذي لديه قدرة كلية مطلقة وأكيدة وربانية أكثر من اللاما الكبار (Les Grands Lamas) والنبوخذنصرين (Nabuchodonosors).

Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, II, 2.

إذا اعتبرنا أن الملفوظ الروائي - على الأقل وفقاً للرمز الكلاسيكي للنوع - قد تفكك إلى سرد ووصف وحوار وخطاب (المونولوج الداخلي للشخصيات و/ أو فكر الراوي أو الكاتب)، يمكننا ملاحظة هذا التقسيم الرباعي من نص المرجع. ميّز ميتيران، معدلاً مصطلحية بنفينيست (Benveniste) وتيسنيار (Tesnière) وداموريت (Damourette) وبيشون (Pichon)، بين شكل السرد المحاكي الغيري (allo-mimétique) (حيث لا يتدخل الراوي بشكل صريح) والابتدائي (délocutif) (كان قد شرح العقد الاجتماعي) والشكل التلفظي عندما ينزلق من تدخلات كاتب أو بطريقة غير واضحة، من إشارات غير مباشرة تؤكد حضور الأنا الناطق ضمن ملفوظته. شرح ميتيران جملة «كان يعرف مابلي... إلخ» على هذا النحو:

إنه نص مدهش، من خلال السمة المباشرة والصريحة للخطاب. نجد هنا فعلياً جميع الإشارات التي وفقاً لـ بنفينيست،

«يرتقي التلفظ إلى الوجود»، أي:

- الشكل الزمني مع الانتقال إلى الحاضر العام (présent gnomique).
- الاستعارات التي تتضمن، زيادة على الإشارة البسيطة، حكماً للقيمة الجمالية.
- التحقير (الحمل الثقيل، مستوى الثكنات، بيت دعارة) الذي يفرض أخلاقاً وسياسية.
- أسماء الإشارة ومؤشرات التفاخر (هؤلاء الذين...).

يبين تحليل محدد للنص إذاً أن المذهب الواقعي (أو البرناسي (parnassien)) للراوي الهادىء، الذي يرسم ملامح موضوعية للشخصيات، هو بالفعل وهم. تخبىء رواية **التربية العاطفية** وراء مظاهر الوصف الدقيق المطابق للواقع، مجموعة أحكام للقيم والمُنمطات الثقافية لا بل أفكاراً مسبقة منقولة عادة عن «اشتراكي» في القرن التاسع عشر. لكن هل أخذت ملفوظة **التربية العاطفية** على عاتقها مجموعة المعتقدات والأساطير والكليشات هذه، والمناسبة لـ *Bouvard et Pécuchet* إن لم يكن **قاموس الأفكار المتلقاة** (*Dictionnaire des idées reçues*) أو أنها تعرجت عن وظيفتها الإخبارية من قبل سخرية التلفظ؟

تساءل ميتيران فيما لو كان ذلك إعجاب بموسوعيّة هذه الثقافة الاشتراكية أو احتقار للمعرفة الكادحة؟ إن المعنى غير قابل للبرهنة. سيتم التحفظ بقناعة بمثل هذا الاستنتاج الذي يترك للنص كل غموضه وأصداءه المتعددة وسماته الأساسية للعمل المفتوح.

4. مساهمات اللسانيات

تُعد أهمية اللسانيات بالنسبة إلى القراءة النقدية للرواية مزدوجة. فهي تندرج بداية، باعتبارها منهجاً لبحث النصوص، في التقليد الممتحن لفقه اللغة الكلاسيكي الذي سيبقى فكره ورصانته ونتائجه دائماً نموذجاً للباحثين. ثم، مع تجديد سوسور (Saussure) وبنيوية أعوام الستينيات، وتدويل السيميائية أخيراً، أتاحت للدراسات الأدبية الاقتراب من العلوم التي يُقال عنها دقيقة.

نميز عموماً ضمن اللسانيات الحديثة بين جيلين. يولي الأول اهتماماً باللغة الشفوية على وجه الخصوص، وبمكوناتها الصوتية، وغالباً ما تثبت الجملة كحد أقصى. مهد التقدم المحقق في الملاحظة والتحليل التجريبي وفهم الوحدات الشكلية الطريق لتأملات أكثر طموحا. فمع لسانيات «الجيل الثاني»، تم الكشف بالتناوب عن الظواهر الفومقطعية (suprasegmental) (في المجال الصوتي: التنغيم وفي المجال الدلالي: الربط الموضوعاتي)، واللغات غير الكلامية (مثل البروكسيميك) أو أفعال الخطاب في علاقاتها السياقية (البراغماتية). يبدو أن آليات العديد من الأنظمة المعقدة قد توارت إلى مقاربة تقليدية. ينبغي إذن النظر في سيرورات أخرى.

1.4 اللسانيات والعبرلسانيات

دال/ مدلول

تُعتبر الدلالة بالنسبة إلى فرديناند دو سوسور (Ferdinand de

Saussure) وتلامذته الجزء الأساسي في جميع أنظمة الاتصالات. تتفكك الدلالة إلى دال ومدلول، ويكون الأول الركيزة (الخطية والبصرية والسمعية...) للثاني الذي يمثل الشيء أو المفهوم المشار إليه. عندما يتعلق الأمر بدلالة فعلية (ولا تتعلق الحالة بالدلالة الأيقونية مثل التصوير أو الرسم التصويري) تكون العلاقة بين الدال والمدلول غير معللة (نضع جانباً المحاكاة الصوتية) أو اعتباطية. تدل استعارة لعبة الشطرنج، حيث بالإمكان تمثيل أي قطعة على السَّواء من خلال أي غرض آخر لديه قيمة مماثلة، على أن ما يهم هو فقط تماسك النظام والسمات المميزة التي تجمع فيما بينها البيادق المختلفة وتقابل بينها.

الرواية كلغة

يُعدّ تعريف الدلالة (signe) الأساسي بالنسبة إلى اللسانيات، جوهرياً بالنسبة إلى دراسة الرواية. يتألف النص الأدبي قبل كل شيء من كلمات. تكمن أولوية مهمة التحليل إذاً في فحص الكلمات لا الواقع التجريبي الذي تعود إليه. يستبعد وضعاً على هذا النحو، إذا لم يكن لديه أي شيء ثوري (فقد سعى علماء الفيلولوجيا الإنسانيون منذ أكثر من أربعمائة سنة لفحص النص، النص بأكمله، لا شيء سوى النص، كما يستدعيه شعار مشهور) جذرياً أي انزلاق تأويلي، وأي خطاب انطباعي ويرفض أي استطراد فلسفي أو أيديولوجي. إن هدف اللسانيات السوسورية هو دراسة دلالات اللغة، كذلك تستند الدراسة الشكلية للرواية إلى تحليل حصري

للوازم الأدبية. لا يتعلق الأمر بتعيين مدلول ما (signification) لكن بالكشف عن الدلالات ووصف عملها. يتم الانتقال على هذا النحو من علم التأويل الكتابي (herméneutique) إلى علم الدلالة (sémiotique)، ومن وضع تأويلي إلى طموح متواضع لكن أيضاً بدقة أكبر وبالتأكيد بموضوعية أكثر.

ليكن الملفوظ:

انتظرت في الساحة، تحت شجرة دُلب. تنشقتُ رائحة التربة الندية ولم أكن أشعر بالنعاس.

Albert Camus, *L'étranger.*

يمكن أن يؤدي وجود الشجرة إلى شروحات متنوعة، ذات طابع نباتي حول النباتات الأفريقية في الفترة الكولونيالية، أو كذلك التهويمات الماورائية حول المدلولات الباطنية لشجر الدلب. تثير هذه الملاحظات - المشروعة كلياً - اهتمام تاريخ الثقافة أو الأنثروبولوجيا عموماً إلا أنها لا تخص بشكل مباشر دراسة الرواية كنوع محدد. وبالمقابل، إن استخدام الضمير «أنا» والانتقال من صيغة الماضي المركب إلى الماضي الناقص (الذي يدخل وقفة وصفية مفاجئة في سرد في صيغة المتكلم)، والعلاقة بين طبيعة وحساسية الشخصية والتي يتضمنها العطف التركيبي (و) هي وحدات مناسبة يمكن أن تغني ملاحظتها قراءة متأنية لرواية كامو.

قد يكون من الوهم الاعتقاد بأن تكون أي قراءة محايدة كلياً وعلمية ومتحررة من كل شيء مسبقاً. يتعلق النموذج الاستبدالي الصرفي (الماضي المركب/ الماضي الناقص) والحقل المعجمي للإحساسات («الرائحة»، النداوة»، «النعاس») التي أشرنا إليهما سابقاً، بمقاربة لسانية أو، إذا أردنا القول «سيميائية أسلوبية». يتموضع تأثير هاتين الجملتين (الذي يراه الكاتب أو يحدثه القارىء) على مستوى دلالي. إننا نترك مجال الدلالات أحادية المعنى لصالح الملفوظات المركبة والمفاهيم المتعددة. يتم حينها طرح معضلة مزدوجة، المراجع التي لديها هنا طابعان: واقعي (ساحة، شجرة دلب) وخيالي (مورسو، ونعاسه Meursault, son sommeil). أخيراً، هل تقدم لنا الرواية قراءة الواقع أو مجموعة دلالات بحد ذاتها مشفرة؟ وبعبارات أخرى، هل يجب إدراك مرجع الخيال كمرجع اللغة الشائعة، في تجربة المعنى العام أو في البيئة النصية لا بل التناصية.

كذلك يمكننا التساؤل، في المشهد الذي تكون فيه بطلة رواية مونت أوريول (*Mont- Oriol*) وبعد مقاومة شكلية، تنزلق جاثية أمام شجرة - وعشيقها - ينبغي الاهتمام باللون المحلي أو بالمسرحة الروائية:

شجرة كستناء كبيرة، مزروعة قبالة الطريق، كانت تظلل حافة

المرج. وكريستيان (Christiane) التي تلهث كما لو أنها كانت تركض، وقعت أمام جذع الشجرة. تمتمت قائلة:

- سأتوقف هنا.

Guy de Maupassant, *Mont-Oriol.*

يتطابق هنا سردان. يدخل الأول في إطار التأويل الحقائقي: تشكل شجرة الكستناء جزءاً من المنظر (تدور الحبكة في أوفرنيي (Auvergne)) والفتاة الشابة في آخر نفسها لأنها في الليل ولأنها وحدها مع رجل... ويتطابق الثاني مع الإجابة على الخطيئة الأصلية التي أُبطلت عنها صفة القداسة. في هذا المنظور، بالإمكان إدراك تشاكلين دلاليين (isotopies): يمثل الحقل الذي يفتحه إطناب الوحدات اللسانية (كما هو تعريف مفهوم التشاكل الدلالي عند غريماس (Greimas)، وفرانسوا راستييه (François Rastier) أو جان - ميشال آدم[41] (Jean- Michel Adam) واقعاً فعلياً، وإن كان خيالياً، وواقعاً ثقافياً في آن واحد. لا يستبعد التشاكل الدلالي للخيانة الزوجية البورجوازية التشاكل الدلالي لقراءة أسطورية حيث سقوط امرأة شابة - حواء جديدة (Nouvelle Eve) - يتم طبقاً للأيقونوغرافيا الكلاسيكية، بداية في الديكور الذي ترمز فيه «الشجرة الكبيرة» إلى الخطيئة.

(41) A. J. Greimas, *Sémantique structurale* (Paris: Larousse, 1966); F. Rastier, *Essais de sémiotique discursive* (Paris: Mame, 1974), et Jean-Michel Adam, *Linguistique et discours littéraire* (Paris: Larousse, 1976).

2.4 وظائف اللغة

ظهر مقال لـ رومان جاكوبسون (Roman Jakobson) باللغة الإنجليزية في العام 1960، وسرعان ما أصبح بفعل غناه أحد النصوص المؤسسة للشعرية[42]. وشكل في نهاية المطاف نوعاً من النص التأسيسي لأي نقدٍ يرغب في الاقتراب من مناهج اللسانيات، على أثر المدرسة التي يُطلق عليها عادة اسم «الشكلانيون الروس»، يعتبر جاكوبسون أن أي موقف للتواصل الكلامي يستند إلى «ستة عوامل غير قابلة للتصرّف فيها»:

سياق

مُرسل...رسالة...مرسل إليه

اتصال

رمز

كل عامل من هذه العوامل «يخلق وظيفة لسانية مختلفة». لن نرجع إلى برهنة هذه الفرضيات ولا إلى الأمثلة التي توضح كل المقولات التي احتفظ بها جاكوبسون: من الآن فصاعداً عُرف تفكيره العقلي المنتشر على نطاق واسع بشكل جيد ويمكننا النظر مباشرة في الخطاطة التالية التي تلخص الوظائف الست للغة التي تتطابق مع الجدول السابق:

---

(42) Roman Jakobson, «Linguistique et poétique,» dans: *Essais de linguistique générale* (Paris: Editions de Minuit, 1963).

مرجعية

انفعالية...شعرية...معرفية

تنبيهية

لسانية وصفية

نرى على الفور التطبيقات والمتضمنات التي يمكن أن تكون لدى دراسة لغة روائية. لنلاحظ على سبيل المثال، المقطع التالي من **الرسائل الفارسية** (*Lettres persanes*):

Rustan à Usbek, à Erzeron

أصبحت موضوع جميع محادثات أصفهان (Ispahan)؛ حيث لا يتم التكلّم سوى عن رحيلك. البعض عزاه إلى خفة عقل والبعض الآخر إلى الحزن: لم يدافع عنك سوى أصدقاؤك، لكنهم لم يقنعوا أحداً. فلا أحد يمكن أن يفهم كيف أنك تستطيع هجر نسائك وأهلك ووطنك كي تذهب إلى أجواء مجهولة ببلاد فارس. أم ريكا شديدة الحزن، تقول إنها تطالب بابنها، الذي خطفته منها. بالنسبة لي، عزيزي أوسبك، أشعر أنني ميّالة بطبيعة الحال إلى تصديق كل ما تفعله: إلا أنه لا يمكنني أن أغفر لك غيابك، وقلبي لن يذوق بعض الأسباب التي قدمتها لي على الإطلاق. وداعاً. أحببني دائماً.

D'ispahan
Le 28 de (la lune de Rebiab) 1, 1711
Montesquieu, *Lettres persanes*, lettre 5.

تبدو الوظيفة الانفعالية من خلال العلامات التعبيرية لناسخ

الرسالة (روستان) وقادتنا إلى تفريق أولي ملائم بين الراوي المدعو بالشخصية التي تنتمي إلى القصة (سارد متضمن في الحكاية (homodiégétique) وفقاً لمصطلحية جيرار جنيت (Gérard Genette))، والكاتب غير المعروف نظرياً (ظهر الكتاب سنة 1721 في هولندا، ولم يكن عليه اسم الكاتب). تمت إثارة سرد ثانٍ مركب في الأول: أم ريكا راوية جديدة سلّمها المُترسّل الكلام.

تبدو الوظيفتان الميتا لغوية والتنبيهية غائبتين، إلا إذا لم نعتبر عبارة التحية ودلالة المكان والتاريخ رسائل بسيطة تهدف إلى ضمان سلاسة التواصل وقابلية السنن للفهم.

يوضح التوجه إلى المرسل إليه الوظيفة الإفهامية. وهنا العلامات عديدة: صيغة المخاطبة والإضافة والعنوان. إلا أنه يجب الإشارة إلى أنه ينبغي التمييز بين السارد المتضمن في الحكاية أوبيسك والمرسل إليه الواقعي: قارىء القصة الخيالية.

يتكلم روستان مع أوبيسك في أمور مشتركة بينهما. ويلمح إلى أشخاص وأماكن وأوضاع من المفترض أن يكون وجودهم واقعياً خارج السرد حتى: على الرغم من أنه اتفاقي، يتطابق هذا الخيال الشرقي مع الوظيفة المرجعية.

تخص الوظيفة الشعرية التي ترتكز على الرسالة بحد ذاتها، أسلوب المتكلم ونثريته وشفافية لغته أو أبحاثه الجمالية. وهنا كذلك يجب التمييز بين التضخم البلاغي سمة الفارسي، ونوايا - السخرية الإشارية - الخاصة بمونتسكيو.

تتيح بالفعل هذه اللمحة عن الوظائف الست إعداد صنافة للخطابات السردية، الواحدة - في صيغة المتكلم - تُدخل بالأساس الراوي، والأخرى موجهة أكثر للمتلقي. وأخيراً البعض منها، كما في معظم روايات القرن التاسع عشر، تترك مجالاً للمرجوع إليه أكبر من الرسالة، وللواقع أكبر من طريقة عرضه.

سوف نكمل هذا التحليل بدراسة التوزيع الثلاثي الذي يظهر من النظريات المعدة ابتداءً من أوستن[43] (Austin).

3.4 أفعال الكلام

تميز البراغماتية، أي دراسة أفعال اللغة (فضلاً عن ذلك يقدم هذا التعريف التأملي مثالاً جيداً عن الوظيفة الميتا لغوية، المتركزة حول الملفوظ الذي يوضحها) بين ثلاثة أنماط من الخطاب، أو بالأحرى بين ثلاث كيفيات للتلفظ يمكنها عند الاقتضاء الترابط فيما بينها. يتوافق الملفوظ إما مع:

- فعل قول (acte locutoire): التأكيد، بموضوعية، على أن الأرض كروية.
- فعل في القول (acte illocutoire): «إنني أعمّدك»، «أموت إذا أكذب».
- فعل بالقول (acte perlocutoire): التأثير من خلال الكلام في المتلقي: المطلوب من الأدب الكوميدي أن يكون مضحكاً، ومن

(43) J. L. Austin, *Quand dire c'est faire* (Paris: Le Seuil, 1970).

الخطاب الغوغائي الاستيلاء على تماسك الحضور... إلخ.

فلتكن الجملة الأخيرة من حياة (*Une vie*):

ثم أضافت روزالي (Rosalie)، مجيبة بلا شك على فكرها الخاص: «الحياة، كما ترون، ليست جيدة جداً ولا سيئة جداً كما نعتقد».

Guy de Maupassant, *Une vie*:

تبدو الجملة التي لفظتها روزالي، خادمة البطلة، إثباتاً تكلمياً بسيطاً. فقد استخدمت الحاضر مطلق القيمة، الخاصية الحقيقة العامة الناجمة عن مرجع لتجربتها الشخصية.

ترتبط فيما بينها الوظائف الإفهامية والشعرية، أو إذا أردنا القول، الأبعاد الكلامية الملفوظة والمقامية. حملت روزالي حكما حول الوجود، وجهته إلى جين (Jeanne) (التي كانت منذ مدة طويلة قد عبرت عن فلسفة أكثر خضوعاً «ليست الحياة مفرحة على الدوام»).

إن هدف موباسان هو في النهاية التخفيف من التشاؤم الشوبنهاوري لسرد جمعت فاتورته الطبيعية معالمه الأكثر دناءة. قول مأثور بسيط، تأخذ مقولة روزالي إذن، وفي السياق البراغماتي للعمل الأدبي، مدلولاً متعدد الوظائف.

4.4 تقابل السرد/ الخطاب

الخيال الواقعي

في نهاية شهر تشرين الأول/ أكتوبر الماضي، دخل رجلٌ إلى القصر الملكي (Palais Royal) حين كانت بيوت القمار تفتح أبوابها، طبقاً للقانون الذي يحمي ولعاً خاضعاً للضريبة أساساً. بدون تردد، صعد درج المَقمرة المشار إليها باسم الرقم 36.

- هل تسمح لي يا سيدي بقبعتك لو سمحت؟ صرخ عليه صوت جاف وموبِّخ لرجل عجوز شاحب، كان يجلس القرفصاء في الظل، يحميه حاجز، فنهض فجأة مظهراً وجهاً مُقولباً لرجل دنيء.

عندما تدخل بيتاً للقمار فإن القانون يبدأ بأن ينزع عنك قبعتك. هل هذا هو رمز إنجيلي وسماوي؟ أو هو بالأحرى طريقة لإبرام عقد جهنمي معك لا أعلم أي ضمانة يتطلّب؟

Balzac, *La peau du chagrin.*

في الفقرات الثلاث الأولى من **جلد الحزن**، يميز القارىء بسهولة كبيرة بين: بداية مغامرة ظاهرة حدثت فجأة لشاب السنة الفائتة، ونواة حوار (إجابة الرجل العجوز)، ومقالة شارك الكاتب خلالها القارىء وتظاهر بالتساؤل حول التواطؤ الجهنمي بين الدولة والرذيلة.

هناك ثلاث فقرات وثلاث شاكلات مختلفة للتلفظ السردي:

سرد مقتطع من خلال كلام شخصية يتبعه خطاب الكاتب. يوافق كلاً من هذه الشاكلات زمن صرفي. الماضي البسيط أو الماضي المعرف وهو زمن السرد، والمضارع وهو زمن الخطاب. أو كذلك، يتوافق استخدام الماضي مع الخيال الأدبي، والمضارع مع التعبير عن الكلام الفردي، سواء تعلق الأمر بالشخصيات أو، كما هي الحال في الفقرة الثالثة، بالراوي أو بالمسرود له المتضمن كموناً في العقد («الجهمني»؟) للقراءة.

من خلال التشديد على الواسمات (marqueurs) الواقعية (التاريخ والمكان ودقة التفاصيل الوصفية)، بدا الماضي البسيط كزمن للسرد في غاية الجودة. وعلى العكس من ذلك، يُعنى المضارع بمؤشرات التحيز والتضمين الشخصي. وسوف يتخلى عنه الروائيون تدريجياً، كلما ادعوا بأنهم ينافسون الحيادية العلمية للمؤرخين. منذ سنة 1953، علق رولان بارت بمغالاة على الأيديولوجية التي يضمها استخدام الماضي المطلق في الكتابة الروائية[44]:

«يشكل الفعل بالزمن الماضي البسيط، جزءاً ضمنياً من سلسلة سببية، ويشارك في مجموعة أفعال متضامنة وموجهة، يشغل كالعلامة الجبرية لغاية ما، داعماً الاشتباه بين الزمنية والسببية، ويستدعي انتشاراً، أي ذكاء السرد. ومن أجل ذلك هو الأداة المثلى لبناء العوالم جميعها؛ والزمن المصطنع عن نشأة الأكوان والأساطير والتاريخ والروايات».

---

(44) Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture* (Paris: Le Seuil, 1953).

وبعبارات أخرى، يشير السرد فقط إلى الملفوظ، وتُقرأ في الخطاب سمات التلفظ.

علاقات الأزمنة في الفعل الفرنسي

تحت هذا العنوان، عرض إميل بنفينيست قواعد الفرق المقبولة عموماً من الآن فصاعداً بين نظامين مميزين وتكميلين يوضحان خطتي تلفظ مختلفتين(45).

يحتوي السرد التاريخي على ثلاثة أزمنة: الماضي المطلق (aoriste) (= الماضي البسيط)، والماضي الناقص (imparfait) والماضي التام (plus – que – parfait) (وعند الاقتضاء المضارع عند التعريف والحكمي). إن سجل الأزمنة الفعلية للخطاب هو على نطاق أوسع بكثير. إلا أنه يستثنى منه زمن واحد: الماضي المطلق. إن إحدى سماته الرئيسية هو الاستخدام المنهجي للكامل (parfait) (الماضي المركب)، ففعل عمل (il fit) بزمن الماضي المطلق يجعل الحدث موضوعاتي (objectivise) من خلال فصله عن مضارع المتكلم، على خلاف (il a fait) بزمن الماضي المركب. يتموضع الحوار عموماً على شكل محاكاة (mimèse) لحديث متبادل على مستوى الخطاب: الأزمنة هي المضارع والكامل، والضمائر هي أنا وأنت. سيعتمد تمثل الأحداث استخدام الماضي المطلق وضمير الغائب كذلك الزمن المشترك الماضي الناقص.

---

(45) Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale* (Paris: Gallimard, 1966).

ومن الطبيعي اعتماده سرد السيرة الذاتية، الذي هو في هذا المنظور ليس سوى «خطاب» الكاتب العلامات المعتادة لكل خطاب.

يستند تحليل بنفينيست إلى لعبة المضادات النحوية التي تهم في المقام الأول النموذج المعياري للضمائر والأزمنة الفعلية، إلا أنه يتحد مع المفهوم من وجهة نظر حسبما يشارك الراوي في السرد أم لا. علاوة على ذلك، يدخل تحليل الثنائية اللغة الأدبية/ اللغة الشفهية. تتضمن هذه الأخيرة قسراً حضور متكلم ولا تستخدم سوى أزمنة وضمائر الخطاب. كذلك اعتقد بنفينيست أنه يمكن القول أن فعل «عملت (je fis) في صيغة الماضي المطلق ليس مقبولاً في السرد إذ أنه في صيغة المتكلم ولا في الخطاب إذ أنه في زمن الماض المطلق». بيد أنّ هناك العديد من الروايات التي تنكر هذا الاستثناء المزدوج. فنرى على سبيل المثال في رواية **استراحة المحارب** (Le Repos du Guerrier):

صعدت بسرعة. كان القفل معطلاً. أصرّيت. سقط مفتاح في الداخل، وفُتح الباب. أعدتُ إغلاقه بحيوية.

Christiane Rochefort, *Le repos du guerrier,* Grasset.

لنلاحظ أخيراً أن بنفينيست يستند فقط إلى مدونة كلاسيكية للروايات يكون فيها السرد دائماً تابعا بالنسبة إلى المغامرة المروية. ومن المحتمل أن يكون النظام الذي يعده على عمل مثل **التحول** (*La modification*)، حيث يستخدم ميشال بوتور: **1**) صيغة

المخاطبة أنتم، 2) طريقة السرد السابق، 3) التناوب بين المضارع (السرد المسرحي والمونولوج الداخلي؟)، والزمن المستقبلي:

سوف يتم إغلاق مصاريع الطابق الرابع حينها ستبدأ رصدك، وذلك، لأنك على علم كافٍ بنفاذ صبرك، لن تتمكن على الرغم من أساليبك الملتوية، من الالتحاق بمحطة الرصد قبل الساعة الثامنة، وسيتوجب عليك الصبر لمدة طويلة، وقتل الوقت وأنت تراقب هذه الواجهة بشقوقها، وأوجه الناس الذين سيمرون في الطابق الأول، قبل أن يتم فتح نافذتهم في النهاية، لكن حينها قد تراها تظهر، فتنحني إلى الخارج وتلاحق بعينيك انعطاف دراجة نارية صاخبة، وشعرها الأسود الداكن، شعرها الإيطالي، بالرغم من أنها من أب فرنسي، ما يزال أشعث [...].

Michel Butor, *La modification* , Editions de Minuit.

في رواية **التحول** التي تميز في ذلك الرواية ما بعد الكلاسيكية، لا يتطابق السرد مع العرض الدقيق للأحداث التي قد تجري، لكن مع اختراع المواقف الناتجة عن الكفاية الخيالية بشخصية ما، والراوي أو القارىء.

5.4 البلاغة والرواية

بعد أن رأينا كيف تتلاءم اللغة الروائية، من خلال تحديد نطاق البنى القواعدية للغة الدارجة، يمكننا التساؤل فيما لو كانت ترتب منهجياً بطريقة مماثلة أوجه البلاغة.

أقام جاكوبسون تقسيماً جذرياً بين النثر والشعر، وعلى وجه الخصوص بين الواقعية والغنائية. وفقاً له، تتميز الكتابة الشعرية بميلها إلى الاستعارة، والرواية باستخدامها للكناية:

«يمكن تطبيق المنهجية اللسانية ذاتها التي تستخدمها الشعرية في تحليل الأسلوب المجازي للشعر الرومانسي بالكامل على النسيج المجازي للنثر الواقعي»[46].

يتطابق هذان التشكلان مع موقفين لسانيين نقيضين، الأول يتبع للانزياح الاستبدالي، والآخر للانزلاق التركيبي. العديد من التواردات صوبت جاكوبسون. فعلى سبيل المثال استند وصف الشانزيليزيه (Champs-Elysées) في التربية العاطفية إلى شبكة معجمية مجازية حصرياً:

كانت الأعراف بجانب الأعراف، والفوانيس بجانب الفوانيس، والسروج الفولاذية وسلاسل اللجام الفضية والحلقات النحاسية ترمي هنا وهناك نقاطاً مضاءةً بين السراويل القصيرة والقفازات البيض والفراء المنسدل فوق العوارض الأمامية للبوابات المركبة.

وفي المثال التالي:

أرخى الحوذيون الزمام، وأنزلوا سياطهم فحركت الجياد النشيطة سلاسل لجامها، رامية زبداً حولها، كان يتصاعد من

(46) Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale* (Paris: Editions de Minuit, 1963), p. 244.

الأرداف والأرحال الرطبة بخار تخترقه الشمس الغاربة.

Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale*, I, 3 et II, 4.

غير أننا سنعترض على أن هذا التحليل يخص من جهة وبلا شك أسلوب الكاتب (المرتبط هنا بقصر النظر الشهير لـ فلوبير!) أكثر من الكتابة الروائية البحتة، ومن جهة أخرى، نجد أن التوهج الاستعاري ليس محجوزاً فقط لشعراء. فيمكن أن يتواجد كذلك لدى روائيين مثل برناردان دو سانت - بيار (Bernardin de Saint-Pierre) وفيكتور هيغو (Victor Hugo) وسيلين (Céline) وفيوليت لودوك (Violette Leduc) وباتريك غرينفيل (Patrick Grainville) أو موريل سيرف (Muriel Cerf) الذين رسوماتهم هي على الرغم من ذلك مختلفة كثيراً.

من جهته، اقترح تودوروف (Todorov) نوعاً من قواعد السرد تستند إلى تطبيق بعض الصور البلاغية على وحدات للمعنى أوسع من الجملة: عرفت المطابقة المعنوية (syllepse) على وجه الخصوص «امتداداً واسعاً في السرد يمكننا ملاحظته في مثال لقصة قصيرة لبوكاسي (Boccace). يُروى فيها أن راهباً ذهب لرؤية عشيقته وهي زوجة بورجوازي في المدينة. عاد الرجل إلى المنزل على حين غرة: ما العمل؟ تظاهر الراهب والزوجة اللذان كانا في غرفة نوم الطفل الصغير بأنهما يعالجان هذا الأخير المريض على حسب قولهما. قدم الزوج امتنانات حارة. وتتابعت حركة الحكاية، فنرى أن لها شكل المطابقة المعنوية ذاته. وقعت الواقعة ذاتها، الراهب

والزوجة في غرفة النوم، ويتم تقديم تفسير في فصل الحكاية السابق وتفسير آخر في الفصل التالي؛ وفقاً للفصل السابق، موعد غرامي، ووفقاً للفصل التالي، علاج طفل مريض. هذه الصورة مألوفة جداً عند بوكاس: لنفكر في قصص العندليب والبرميل... إلخ»[47].

إلا أن لو كانت بعض من «القصص القصيرة» مثل الإثارة الهزلية (gag) والحكاية والخرافة تبدو كتضخيم لصورة بلاغية، فهل يمكن أن يُقتصر النص السردي على تطوير لأثر واحد للمعنى؟

تحرى ريكاردو (Ricardou) عن هذا الدرب وأحب أن يكشف عن الجهاز البلاغي الذي يرأس مفهومه[48] على هامش الدلالة المرجعية للرواية الجديدة، مانحاً ثقلاً أكبر للدلائل من الأشياء، ركز انتباهه على المولدات النصية (أو الجنسية؟) وقرأ بقصد **معركة فارسال** (*La bataille de Pharsale*) لـ كلود سيمون (Claude Simon) كمعركة الجملة. أو كذلك جعل من نفسه مفسراً ذاتياً لنتاجه، لم يتردد باستثمار قبضته للمدلولات الضمنية الخاصة بالقسطنطينية (Constantinople):

«هكذا اتسع شيئاً فشيئاً الخيال الذي شهدنا ولادته للتو. ولنلاحظ أخيراً أنه تطور خصوصاً في هذا الاتجاه الذي ندعوه بالإباحي (érotique)، وذلك ليس بغرض مفاجأة هؤلاء الذين لم

(47) Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris: Le Seuil, 1971), p. 36.

(48) Jean Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman* (Paris: Le Seuil, 1971).

يلاحظوا أن الحرفين المرتبطين ارتباطاً وثيقاً بإعداد العنوان كانا حرف (I) أو الحرف القضيبي وحرف (O) أو الحرف الفَرجي[49]. إن لعب الكلمات والبديلات الخطية (allographes) والقلب المكاني (métathèse) والجناس (paronomase) واللغز المصور (rébus) يي مألوفة جداً لدى ليريس (Leiris) كما هي لدى غيوتات -Guyo) (tat وبوريس فيان (Boris Vian) وسان أنطونيو (San Antonio) أو بيريك (Perec). من جهته، أعطى سيرج دوبروفسكي -Serge Dou) (brovsky بقصد إلى أحد أعماله عنواناً غامضاً أبناء *Fils*. هل يتعلق الأمر بالأبناء الحمر الذين ينسجون نسيج اللاوعي أو بالابن الذي يخلف والده (قد يكون الابن هو الكتاب عينه)؟ هناك عدة تفسيرات ممكنة من دون أن تستبعد بالتبادل. من الناحية النظرية، لا تتعلق السيرة الذاتية بالرواية، ومن هنا أتت ضرورة اختلاق كلمة مستحدثة للإشارة إلى نوعٍ جديد. اقترح دوبروفسكي مصطلح الخيال الذاتي (autofiction) وعرّفه على هذا النحو: «خيال للأحداث وللوقائع الواقعية بشكل دقيق»[50].

يمكن للتورية (calembour) أن تجلب الابتسامة: فالنص الأدبي ليس لغزاً صادراً عن مخلوقات غريبة وليس النقد دعوة لفك رموز عرافات الدلفية. هل يكون من المفرط رؤية ارتسام المتلازمات اللفظية (collocations) للقنطورس (centaure) في مثل هذا الوصف لجيونو والذي لا قيمة له ظاهرياً؟

---

(49) Jean Ricardou, *Nouveau Roman; hier, aujourd'hui*, "10/ 18" (Paris: UGE, 1972).

(50) Serge Doubrovsky, *Préface de fils* (Paris: Galilée, 1977).

«أحنى جذعه إلى اليسار ثم إلى اليمين وإلى اليسار ثم إلى اليمين وهو يتمايل بينما كان ينزلق بأقصى سرعة»...

Jean Giono, *Le chant du monde,* Gallimard.

لن ننسى الاهتمام الذي أولاه سوسور بذاته إلى الجناسات التصحيفية (anagrammes)، ولا أهمية المواد الخطية والصوتية للإشارة الفعلية. فمن خلال إيلاء اهتمام خاص بالكلمات واللغة التي تنظمها، استعادت الرواية الحديثة غنى إلهام رابوليه، وذهبت أبعد من ذلك فارتبطت بالتقليد المجازي الطويل لحكايات القرون الوسطى.

5. التحليل البنيوي

تم توضيح البنيويات (structuralismes) في مجال التحليل الوظيفي أو الصوري والتي تعتبر وريثاً بعيداً لـ «التاريخ الطبيعي» أو سليلاً مباشراً لعلم الإناسة واللسانيات والدراسات الفلوكلورية، وخلفت صدى كافياً جعلها قادرة على الظهور كأحد المنافسين الجديين للوجودية.

غير أن المنهاج البنيوي هو تقنية استقصائية وليس فلسفة. يتعلق الشغف الذي أثاره ابتداءً من أعوام الستينيات بمهارة مزدوجة سابقة لأي مقصد تأويلي – ومستقلة عنه – وبالتحليل والحصيلة. تحليل الأنظمة المعقدة: قصة قصيرة ورواية وحكاية شعبية[51]، أو أعمال

(51) Tzvetan Todorov, *Littérature et signification* (Paris: Larousse, 1967).

متسلسلة[52]. حصيلة: دراسة التكرارات البنيوية ابتداءً من مدونات شفهية ومكتوبة (ليفي - ستراوس (Lévi - Strauss) وبريمون (Bremond) وغريماس (Greimas)).

تنوي البنيوية الكشف عن الوحدات الدلالية انطلاقاً من مبدأ (الذي هو إثبات وليس فرضية) أنه لا يمكن اختزال موضوع التحليل إلى حاصل بسيط لأقسامها. تتوافق الوحدات المتميّزة مع الوظائف المتميّزة: فلا يكون لها معنى سوى عندما توظف في نظام ما. إن قواعد التنسيق هي التي تحدد قيمة هذه الوحدات وليس سماتها الذاتية. كذلك في ما يخص تحليل السرد يتم اعتبار فقط الدوافع الضرورية لفهم الحبكة، بينما يكون التجميل الوصفي والخطاب الأيديولوجي نوعاً ما مجانياً: هذه هي الدوافع الحرة[53].

نحن ندرك في هذا التعارض بين البنية العميقة وتغيّرية السطح، أحد الفروق الرئيسية التي تحرك البحث الحالي في العلوم الإنسانية.

1.5 سيميولوجيا السردي

مفهوم السيناريو

تقدم الرواية منذ مستهل الكتاب، لا بل منذ العنوان، عدداً من الدلالات يستطيع المرسل إليه ابتداءً منها تحديد غياب تحديد

(52) Vladimir Propp, *Morphologie du conte*, trad. par Claude Ligny (Paris: Le Seuil, 1965).

(53) Boris Tomachevski: «Thématique,» dans: *Théorie de la littérature*, trad. par Tzvetan Todorov (Paris: Le Seuil, 1965).

النص الذي يكتشفه. تكون هذه الأدلة صرفية ونحوية أو دلالية (انظر الخطاطات التي يحث عليها النص الموازي ص. 52-53 من هذا الكتاب). فهي تسلم بوجود قبلي لثقافة تسمح بتخفيض تعدد معنى العمل من خلال وضعه ضمن أنظمة فكرية أو جمالية أوسع. نتكلم حينها عن مخطوطة (script) أو سيناريو. يتعلق الأمر في جميع الأحوال بمعرفة شمولية أو منتشرة، واعية أم لا، وبمجموعة مراجع أدبية تبحث في إدراكنا الحسي عن عمل معين. حسب أمبرتو إيكو (Umberto Eco) «يتم اعتبار الأنظمة الأيديولوجية على أنها حالات ترميز مفرط. فهي تنتمي إلى الموسوعة»[54]. تكون هذه السيناريوهات جبرية ومقولبة أو لا نموذجية.

- تنتمي كل من الروايات التالية *La nouvelle héloïse* لـ ووسو (Rousseau) و*Dentellière* لباسكال لينيه (Pas- cal Lainé) و *Faust au village* لجان جيونو (Jean Giono) إلى سُلالة توصل النص السردي إلى درجة عالية من الاحتمال. سيتعلق الأمر بتضخيم للمواضيع الخاصة بـ: الحب العاطفي والرسم الحميمي الهولندي وحكاية الاتفاق مع الشيطان.

- تترك رواية **الفرسان الثلاثة** (*Les trois mousquetaires*) لدوماس (A. Dumas) و *L'argent* لزولا (Zola) و*L'amant* لمارغريت دوراس (Marguerite Duras) مجالاً لغير القابلية

(54) Boris Tomachevski, *Théorie de la littérature*, trad. par Tzvetan Todorov (Paris: Le Seuil, 1965) p. 208.

للبت. ففي كثير من الحالات ينجح وجود عنوان فرعي وكلمة إهداء أو فكرة كتاب في تركيز خيال القارىء.

- يسود مبدأ عدم اليقين في روايات *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* (التي كتبها باللغة الفرنسية جان بوتوكي (Jan Potocki)) و *Le Cachet d'Onyx* لباربي أورفيلي (Barbey d'Aurevilly) و *Comment c'est* لبيكت (Beckett)). تفرض غرابة العنوان وجود عالم مُلغز.

في كل مرة، سوف تحث المعرفة الضمنية للسيناريو على نمط قراءة معينة. شرط للكاتب أن يبدو موافقاً أم لا على توقع المرسل إليه. فراوية *L'automne à Pékin* (والروايات السريالية عموماً) لا علاقة لها بالعنوان الذي تعلن عنه. وبخلاف ذلك، *La moustache* سواء تعلق الأمر بالقصة القصيرة لموباسان أو برواية إيمانويل كارير (Emmanuel Carrère) تعمل بشكل جيد كحجة التوسيع السردي.

تاريخ وسرد

يستند هذا التعارض إلى تمييز عملي بين الملفوظ (énoncé) والتلفظ (énonciation) والسرد (récit) والقصة (diégèse) أو كذلك بين المتن الحكائي (fable) والمبنى الحكائي (sujet). أياً تكن التسمية، يتعلق الأمر بتقدير الطريقة التي ينقل فيها الواقع في الرواية (الحقيقي أو الخيالي). بالنسبة إلى توماشيفسكي (Tomachevski)، «إن المتن الحكائي هو ما حدث في الواقع، والمبنى الحكائي هو

كيف اطلع القارىء عليه»[55]. قد يكون هناك وفي هذا المنظور، من جهة قصة، بتسلسل زمني، ومن جهة أخرى، سرد يخضع لمنطق خاص بالكاتب والقارىء الذي يتقاسم معه الرمز الثقافي.

وعلى المستوى السردي، يرتكز دور الرواية على ترتيب - أو وضع في فوضى علمية - تلاحق الأحداث الفوضوي للكائن. وبعبارات أخرى، تحويل الطُرفة إلى قدر (انظر ص 48 - 49 من هذا الكتاب). يلعب التأليف دوراً مهماً. فيتدخل في التعبير عن الزمنيّة (انظر الفصلين 6 و 4) وفي طريقة تنظيم مجرى الأحداث. أخذت رواية *Les choses de la vie* لبول غيمار (Paul Guimard) أساس الفائدة الدرامية لتركيبها الثنائي: يشير حادث السيارة إلى الحدود التي لا رجعة فيها والتي تفصل بين زمن الحياة والزمن المؤدي إلى الموت. فهو محور السرد كذلك هو النقطة التي يتأرجح من خلالها كل وجوده. لعب كامو في **الطاعون** (*La peste*) بتركيب من خمسة فصول، راجعاً على هذا النحو إلى ترتيب دقيق للمسرح الكلاسيكي. فعل روب - غرييه (Robbe – Grillet) الشي ذاته في *Les gommes*. تم اختيار اثني عشر فصلاً في *Le passage de Milan* لقيمتها الرمزية: لدى ميشال بوتور دائماً في كتاباته حس لمهارة الأرقام. فيعللها فضلاً عن ذلك المدة المفترضة للقصة: اثنتا عشرة ساعة من حياة بناء باريزي. لا شيء يترك للمصادفة!

(55) المصدر نفسه، ص 208.

التقطيع

ينظم الدلالة تقسيم الحكاية إلى أجزاء و/ أو فصول، وحضور أو غياب العناوين المخصصة لتوجيه القراءة، ويبني مفهومية الرسالة. يتوافق كلياً التقسيم الثلاثي لـ *Les Conquérants* («المقاربات، القوة، الإنسان») مع مشروع مالرو (Malraux) التربوي. وعلى العكس، يتيه أفضل قارىء بالسرد المتقطع لـ كلود سيمون في *La route des Flandres*. تم عبور مرحلة جديدة مع بيار غويوتا (Pierre Guyotat): لا تحتوي *Eden, Eden, Eden* سوى على فقرة واحدة في 250 صفحة.

غالباً ما يتطابق التقطيع إلى أجزاء مع مرور الزمن الذي يتخلله تعاقب الفصول لا بل عودتها. إنها حالة الروايات الريفية مثل رواية *Regain* لـ جيونو (Giono). يمكن أن يُفهم الفصل مجازياً كدورة في الحياة العاطفية أو كأزمة نفسية منطقية أو كدراما داخلية: تختار بعض الروايات مثل *Creezy* لـ فيليسيان مارسو (Félicien Marceau) بناء حلقة، فتنتهي الحكاية بالعودة إلى نقطة البداية.

يملي التقطيع عموماً اهتماماً موضوعاتياً، حتى فيما لو كان بالإمكان الأخذ بالاعتبار لبعض القيود التقنية: حلقات بالطول ذاته للروايات المنشورة بشكل مسلسل، تناوب بين مشاهد عنف وإباحية في الروايات البوليسية، سرد متعاقب للأحداث المتزامنة، تغيير الشخصيات... إلخ. إلا أنه يمكن أن يتوافق مع تغيير انتقال

مكاني. تدور أحداث الجزء الأول والثاني والثالث لـ - *Faux Monnayeurs* على التوالي في باريس وساس في (Saas- Fée) ثم في باريس من جديد. على أية حال، لا يبدو التقطيع اعتباطياً على الإطلاق.

إن التكوين الثنائي هو الأكثر شيوعاً، إما لأن التقسيم الثنائي هو أحد البنى الأساسية للحكاية، أو لأنه قادر أكثر على الإشارة إلى نسبية وجهات النظر. في رواية *Lucine Leuwen* لـ ستندال (Stendhal)، تتناقض حياة الحامية في نانسي مع الحياة المدنية في باريس. يتوافق مع كل مدينة مغامرة عاطفية معينة: مدام دو شاستلير (Mme de Chasteller) أو مدام غرانديه (Mme de Grandet). تأخذ رواية **الغريب** (*L'Etranger*) لكامو بُعداً تعليمياً لم يكن في المشروع الأولي (الموت السعيد) بواقع التناقض في نهاية كل سلسلة أحداث تم تدوينها في القسم الأول والحكم عليها في القسم الثاني.

ختم الفصول

تحتل البداية (أو مستهل الكتاب (incipit) والنهاية (desinit, clausule) مكاناً مميزاً في اقتصاد السرد حيث ينجم عنهما بطريقة ضمنية أو صريحة، دلالة رمزية وعلم أخلاق. ختم فلوبير **التربية العاطفية** بصف من الفئران وفقاً لمصطلحاته الخاصة، إلا أنه أحب أن يختم فصوله بزمن صعب: روزانيت (Rosanette) مرتدية الخُفّ المخصص لماري أرنو (Marie Arnoux) (II, 5) أو أطلق سينيكال

(Sénécal) النار على دوساردييه (Dussardier) (III, 5).

يمكن أن تتطابق آخر جملة من فصل ما مع وقفة موضوعاتية. حينها يتم فتح الفصل التالي بموضوع آخر بعد اختزال زماني أو مكاني كما في المقطع التالي:

هزت كتفيّ استخفافاً بالنسبة إلى الشاب الإنجليزي ونمت.

الفصل الرابع

أيقظني جرس الوصول. وكنا في ميناء سانت - مالو (Saint-Malo)

Villiers de L'Isle Adam, *Tribulat bonhomet.*

كذلك يمكن أن ينتهي الفصل بوصف يقطع خط السرد ويخلق أثراً إيقافياً. إنها المدونات الشهيرة الفضائية التي يوقّع صفاؤها طباقا تراجيديا للأحداث التاريخية في الشرط الإنساني أو الطاعون على سبيل المثال.

إذا انتهى الفصل بطريقة فظة في وسط الفقرة، ينتج من ذلك تأثير مفاجأة. تسمح هذه التقنية، المشابهه للمعاظلة في الشعر، بلفت الانتباه إلى الانتقال المرفوض في بداية الفصل التالي والمحافظة بذلك على «الترقب» وذلك بإعطاء الانطباع بتسارع الإيقاع السردي:

سعال خفيف جاف جعله يرفع رأسه. كان جاره ينظر إليه.

إنه إنسان حشري ومثال إنساني مثير للاشمئزاز. عمره بلا شك أكثر بقليل من ستين عاماً، وكذلك مائة عام.

Louis Aragon, *Les beaux quartiers,* éd. Denoël.

في هذا المقطع، يشدد هذا النوع من التقطيع على مفاجأة الشخصية - الشاهدة، والتي يتم سحبها مباغتة من وساطاتها.

المونتاج الزماني والمونتاج العاطفي

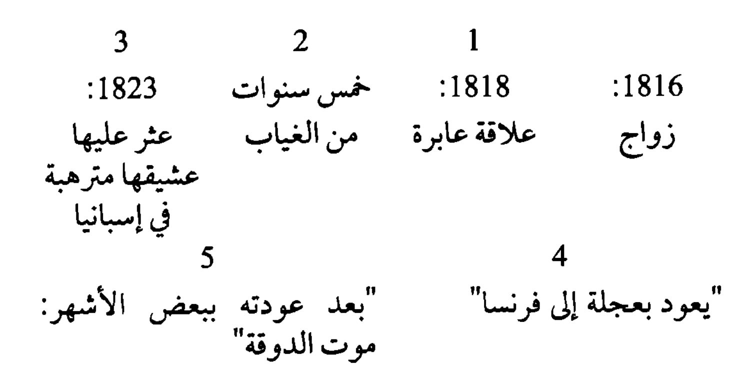
إذا قبلنا باتفاقيات السرد اللاحقة بالنسبة إلى الأحداث المنقولة، سواءً كانت تلك حقيقية أو مُختلقة، فضلاً عن ذلك إذا اعتبرنا أن الرواية هي كقناة اتصال شأنها شأن باقي وسائل الإعلام (مسرح وسينما ورسوم متحركة...) يمكننا دراسة العلاقات الموجودة بين الملفوظ (القصة) والنطق (السرد الذي نعرفها من خلاله). يتم التعارض أساساً على مستوى تمثيل الوقائع. سوف نميز بين نمطين من المونتاج يمكننا استدعاؤهما على التوالي وذلك وفقاً لما يكون ترتيب الأحداث محفوظاً أو مشوشاً:

مونتاج عاطفي	مونتاج زماني
تعبيري	سردي
أسطوري، أيديولوجي	منطقي

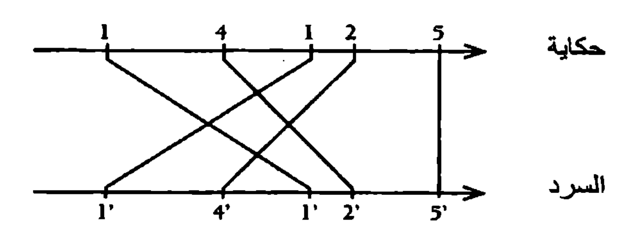
تم اقتباس مصطلح المونتاج من مجال السينما. ويستند إلى معرفة تأثير كوليشوف - موسكوجين -Kouléchov- Moskou) (jine: تأخذ صورتان متتابعتان معنىً مختلفاً وفقاً لترتيب ظهورهما. سوف يؤدي هذا الاثبات إلى نظرية الاحتمالات السردية التي طورها بريمون (Bremond) على وجه الخصوص. غير أنه ومن خلال التمييز بين المونتاج المنطقي (أو الزماني) المونتاج الأسطوري أو الأيديولوجي، استعاد تودوروف وبحق قوة غير المقول والمقتضيات المنطقية الدلالية الواقعة تحت أي إبداع أدبي. لن يتم الفشل في إقامة رابط سببي بين سلسلتين سرديتين، كانتا ببساطة متجاورتين، وفقاً للقول السائر القديم «post hoc, ergo propter hoc».

إن المونتاج الزماني أو ببساطة المنطقي خطيٌّ: ففي *Boule de Suif* (كما في معظم قصص موباسان القصيرة)، تم احترام التعاقب الزمني للانتقال المكاني بدقة. غادرت عربة الجياد رووان (Rouen) وأوقفها البروسيون مؤقتاً عند مركز استراحة، ثم استعادت طريقها باتجاه ديب (Dieppe) بعد التدخل السماوي للبطلة الواهبة.

تقدم رواية **دوقة لانجية** (*La duchesse de Langeais*) لبالزاك (Balzac) مونتاجاً أكثر «روائياً» بكثير وشعورياً: إن المراحل هنا هي للقلب. يمكننا الحديث عن قطعة موسيقية إلى درجة أن نغمية السرد تختلف من حركة إلى أخرى. تأخذ الخطاطة التالية بعين الاعتبار التسلسل الزمني الوقائعي:



يكون ترتيب هذه الأحداث مختلفاً في الحكاية»: هذه هي الوقائع بكل بساطتها الإيجابية. ستأتي الانفعالات بعد الوقائع «بدأ بالزاك تواصله بالفعل. ثم التطرق بعد ذلك لنشأة العشق. وأخيراً استعادت الحبكة، عشق وفعل مجتمعان مما أدى في النهاية إلى... موت البطلة المُحبة على الدوام. يمكن تلخيص السيرورة السردية منذ ذلك الحين في جدول يستعيد الخطاطة السابقة:



سوف نلاحظ من خلال هذا الشكل الذي تم إعداده ابتداءً من نماذج ريكاردو(56)، أنه تم وضع الأحداث «الواقعية»، على اليمين

(56) Jean Ricardou, *Problèmes du nouveau roman: «Temps de la narration, temps de la fiction»* (Paris: Le Seuil, 1967).

الأول (بشكل يسبق إذاً الطريقة التي تعرفنا بها عليها من خلال السرد). إنها حصيلة تلاعب لاحق للقراءة. في الواقع الأدبي للنص، يكون فقط التقطيع الثاني ملائماً بالقدر الذي يتحكم فيه التلفظ. يوافق اليمين الأول مرجعاً افتراضياً خارجاً عن النص، المصطلح الثالث لثالوث سوسور الذي تخلص في الواقع من مجال السيميائي الأدبي. يمكننا إذاً التساؤل فيما لو كان مثل هذا البناء مناسباً. ألم يحافظ على وهم قراءة ممكنة حقائقية أدانتها نظرية وتطبيق الرواية الحديثة؟

2.5 نظام السرد

تعود دراسة مجموعة سردية بشكل مثالي إلى تفكيكها إلى ذرات سردية، بعد أن يتم تحديد مُدونة متجانسة. تتوافق السلسلة المحتفظ بها مع الأفعال و«الأدوار» المستقلة نسبياً عن الشخصيات التي تجسدها: «ما يتغير فقط هي أسماء (وفي الوقت ذاته صفات) الأشخاص، وما لا يتغير هي أفعالها أو وظائفها» (Propp, *Morphologie du conte*. مورفولوجيا الحكاية.

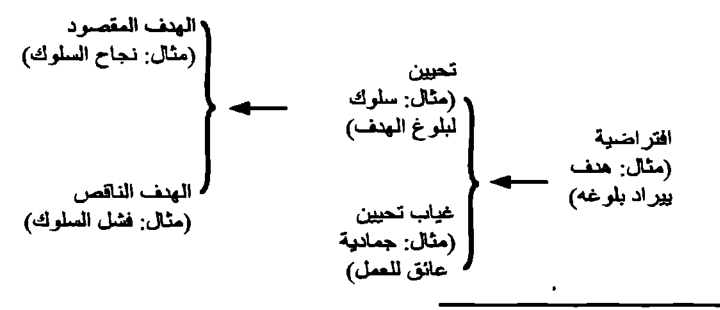
بالتعميم، يمكن أن يتم تحليل من هذا النمط على عمل معزول. سنتعرف على عدد من الوظائف المميزة للسيناريو الذي يعنينا (رواية التجسس والتعلم والعادات والتشرد والسرد المرعب... إلخ). كلما كان النوع مجمداً من قبل الاتفاقيات والمُنمطات التي تؤمن التعرف عليها بشكل فوري، كان التحليل الوظائفي أسهل. إليكم العناصر الأساسية في *Encyclopaedia Universalis* التي يمكن أن تُقتصر في معظم الروايات البوليسية:

«إن إحدى البنى الأساسية للبوليسي: بعد اكتشاف جريمة غامضة يأتي فحص المتغيرات من قبل الشرطة الرسمية، ثم توقيف المذنب الأول وشكوكية المخبر الخاص الذي يتابع تحقيقاته؛ يتم تدخل جريمة ثانية تبرّىء المتهم الحقيقي؛ وأخيراً المذنب الحقيقي (غير المتوقع تماماً) الذي يتم توقيفه من قبل المخبر الخاص.»

وليس من قبيل المصادفة أن ينطلق كلود بريمون، من خلال دراسته لمنطق المحتملات السردية[57] من نتيجة على شكل تحصيل حاصل:

«تتطابق مع الأنماط السردية الأولية الأشكال الأكثر عمومية للسلوك الإنساني. فالمهمة والعقد والخطأ والفخ... إلخ هي أصناف عالمية».

تتجاوز عمومية النموذج توقعات المحلل: يمكننا التساؤل أي سرد من أميرة كليف (*La princesse de Clèves*) إلى جميلة السيد (*Belle du Seigneur*) يمكن أن يفلت من تسلسل «السلاسل السردية البدائية» التي تعيد أبدياً إنتاج الآليات الثنائية:



(57) Claude Bremond, «La logique des possibles narratifs,» *Communications*, n° 8 (Paris: Le Seuil, 1966).

أياً تكن الشكوك التي يمكن ملاحظتها في ما يخص مطابقة هذه الفرضيات مع نصوص مؤلفة وفقاً لقواعد الجمع تخلصت من المعلمات التقليدية للمنطق الديكارتي (*A la recherche du temps perdu, Le voyeur, Le procès- verbal ...*)، لا بد من الاعتراف بالفائدة النظرية التي تمثلها. تبدو حكاية جنيات (سندريلا على سبيل المثال) كتحقيق للخطاطة:

أ ← اختبارات ← نجاحات ← أ' > أ

بينما ب ← اختبارات ← فشل ← ب' = 1/أ

(حيث أ هي سندريلا وب الأخوات السيئات).

توضح رواية **طفولة قائد** (*L'enfance d'un chef*) لـ جان-بول سارتر Jean-Paul Sartre التعاقب الكلاسيكي:

1- حالة أولية: الطفل.

2- قوة مشوشة: اختبارات تأهيلية

3- ديناميكيا: مصير يجب إتمامه

4- قوة موزونة: نجاح وتمجيد

5- حالة نهائية: القائد.

تبدو هذه البنية القواعدية والتي تدعى في بعض الأحيان خمسية لأنها تتضمن خمس مراحل، ساخرة من رواية التربية التي ترتكز على شرعنة البطل من خلال مفاخره الرجولية!

الأعمال والشخصيات

الأبطال/ الشخصيات الثانوية

يمكن أن يُخشى من أن مفهوم البطل ليس سوى نتيجة شعور تعاطف يشعر به القارىء تجاه شخصية يتماثل معها أو يعتبرها قبلياً كناطق بلسانه. يميز الكاتب عموماً مثل هذا النمط من الشخصية، إلى أن أثار شك الروائيين الجدد على الخصوص (انظر على سبيل المثال جو الشك (*L'ère de soupçon*) لـ نتالي ساروت (Nathalie Sarraute). على ماذا يرتكز هذا التميز؟ إذا كان الأمر يتعلق بتقويم بسيط اجتماعي ثقافي أو أخلاقي، فهو لا يخص الدراسة السيميائية للنص بحصر المعنى. وإذا كان الأمر يتعلق على عكس ذلك بمجموعة سمات يمكن تعليمها على المستوى الشكلي، يمكن تحليل التميز الذي يُشعر به حدسياً بطريقة دقيقة. بدا فعلياً بحث البطل مناسباً بالنسبة إلى توماشيفسكي (Tomachevski) على الصعيد الماورائي والنفسي على حد سواء، وكذلك بالنسبة إلى مورياك[58] (Mauriac)، لكن كذلك في منظور تحليل وظيفي:

«بإمكان الكاتب أن يجذب تعاطفاً لشخصية يمكن أن يحدث طابعها في الحياة الواقعية للقارىء شعوراً بالنفور والاشمئزاز. تتعلق العلاقة الانفعالية نحو البطل ببناء جمالي للعمل لا بالأشكال البدائية

---

(58) François Mauriac, *Le romancier et ses personnages* (Paris: Buchet/ Chastel, 1933).

التي تتفق مع الرمز التقليدي للأخلاق والحياة الاجتماعية»[59].
بالإمكان التعرف على البطل من خلال:

- وروده في الحكاية. غالباً ما يكون أول المدعوين، وتكون البطلة أول إمرأة تُرى، أو بالأحرى توصف (انظر في تفكرات ستندال على هامش *Lucien Leuwen*: سنقول إنها البطلة، هذا يظهر بوضوح. إعتراض يحكم عليه فيما بعد. غير أنه يجب إظهار البطلة جيداً)؛

- مكانه في نظام الأدوار. تحصر الحالة السيرة الذاتية (سرد لسارد متضمن في الحكاية بتبئير انظر ص. 142-143 من هذا الكتاب): البطل هو إذن الشخصية الوحيدة التي توافق الشخص الأول. إلا أن من هو بطل رواية *Mandarins* لـ سيمون دو بوفوار (Simone de Beauvoir) التي يعلن عنوانها فوراً تبئيراً متعدداً؟ ومن هم أبطال *Degrés*؟ المسرود له أو أحد الراوين الذي جعله ميشال بوتر (Michel Butor) يعبر عن ذاته؟

- الكمية وخيار السمات الأسلوبية التي تشير إلى الشخصية على أنها الأساسية. يمكن ملاحظة بلاغة التسمية هذه بوجهين:

- وفرة الإشارات: طرق المغالاة والتقاء وجهات نظر

(59) Tomachevski, *Théorie de la littérature*, p. 295.

مختلفة، وهذا ما يشير إليه ميشال زيرافا[60] (Michel Zé-raffa)

- تحت اسم الشخصية المدورة (personnage rond) بخلاف الشخصية المسطحة (personnage plat)؛

- اقتصاد الإشارات. تأتي سماكة الشخصية إذن من حياديتها ومن قابليتها لتُقلد بدلالات متعددة. اعترفت فرانسواز ساغان (Françoise Sagan) بتفضيلها هذه الطريقة وقالت: «لا أحب وصف بطلاتي وصفاً جسدياً. ينبغي أن يَرتسمن في خيال القارىء».

الشخصيات وعلاقاتهم

يتم تعريف الشخصية الأدبية أساساً ابتداءً من الروابط التي تُنسج داخل السرد. تم إلغاء المرجع إلى المصدر بشكل جزئي وفك الرموز ابتداءً من «المفاتيح»، ولم يتمكنا من المحافظة سوى على غموض مزعج بين الشخصية (الواقعية) والشخصية (الخيالية). فعلى سبيل المثال بيّن هنري ميتيران (Henri Mitterand) من خلال دراسه «أنثروبولوجيا أسطورية: نظام الشخصيات في *Thérèse Raquin*»[61] أنه قد يكون من العبث تحليل سمات أبطال روايات زولا بالرجوع إلى نماذج حقيقية: في الواقع تعود ملامح الشخصية

(60) Michel Zéraffa, *La révolution* romanesque, 10/ 18 (Paris: UGE, 1972).

(61) Henri Mitterand, *Le discours du roman* (Paris: PUF, 1980).

إلى مجموعة تصنيفات صادرة عن معرفة فيزيونومية وعن الدارج وتكتفي إذاً بتضخيم المظاهر التبسيطية.

كذلك الأمر في الشرط الإنساني، فكل ممثل في الدراما يجسد موقفاً ثورياً محدداً: يتم تعريف تشين (Tchen) الإرهابي بالمقارنة مع كاتوف (Katow) المهني وهاميرليتش (Hemmerlich) الشهيد... إلخ. بالنسبة إلى روجيه فييان (Roger Vailland) يتضح دور فرانسوا لامبال (François Lamballe) على ضوء دور فريدريك (Frédéric) الشيوعي المتحمس (*Drôle de jeu*). يمكن أن تتضاعف الأمثلة إلى ما لا نهاية.

إلا أنه تتشكل أزواج أخرى على مستوى الشخصيات الثانوية. قابل ستندال السيد دو غولو (M. de Goello) «شاب طويل وأشقر وجاف ومُتكلف» مع ل. رولر (L. Roller) «شاب طويل شعره أسود وسابل» (Lucien Leuwen). بإمكننا التساؤل فيما لو كان إدخال هذه التقابلات الثنائية - أبطال/ شخصيات ثانوية، وفي داخل هذه الإزدواجية الأخلاقية الأولى هناك تمييز مادي ثانٍ، لا بل جسدي بالنسبة إلى الشخصيات الثانوية - لا يشكل أحد القوانين الأكثر عمومية لتوليد الشخصيات في الرواية الكلاسيكية وأحد شروط مقروئيتها.

قد تكمل التراتبيات الدلالية (الميزات والعيوب للروح والجسد) والبلاغية (بنى تركيبية معقدة إزاء أنظمة مجازية أو استعارية منمطة) هذه الرؤية المانوية للعالم الروائي من خلال

وضع مكان الفرد - البطل في مركز شبكة علاقات بلا تقابل، نوع من نشكونية مُحلقة قد تجذب في محيطها الشخصيات الثانوية، الدمى المتحركة، أو كما قال مورياك، ليس من دون احتقار ولا بالمناسبة «المنافع».

النموذج العاملي

يمكن أن يعمل السرد بشكل مستقل عن الشخصيات التي هي على ما يبدو قابلة للتنابذ: احتفظنا من **مدام بوفاري** بالمَعنى البوفارية. سوف يُجسده رجل، هنري في **التربية العاطفية** الجزء الأول وفريدريك في الجزء الثاني منها. أخرجت رواية *Le mur* «خمس هزائم صغيرة- مأساوية وكوميدية- أمامها خمس حيوات». أياً تكن الشخصيات على التوالي بابلو (Pablo) وإيفا (Eva) وبيار (Pierre) ولولو (Lulu) أو لوسيان فلوربيه (Lucien Fleuriet)، فذلك لا يغيّر شيئاً من الدلالة الفلسفية لجميع قصص سارتر القصيرة. تذوب الشخصية الفردية لدى بيكيت وكليزيو لدرجة أنه لم يعد يُسمى «البطل» إلا من خلال الحرفين الأولين من إسمه (M, H) أو من خلال إسم علم شخصي مجرد: آدم. في القصة القصيرة **قطعة الخيط** (*La Ficelle*) لـ موباسان، تلعب قطعة الخيط التي أعطت اسمها للعنوان دوراً مهماً كأهمية الكائنات الإنسانية (النورمانديون الكاريكاتوريون) الذين تُحبك حولهم الحبكة بطريقة محيلة إلى ذاتها. إن أحد الممثلين الرئيسيين في **الأطفال المرعبون** (*Enfants terribles*) لـ جان كوكتو (Jean Cocteau) هو شيء كروي، كرة

ثلجية بالتناوب مع كرة صغيرة من عقار ما، عنصر مُشوش رماه دارجيلوس (Dargelos) الأنيق، «ديك الثانوية»، الصورة الجناسية عن الكاتب ذاته.

يمكن إذن اعتبار بطل الفعل، مجرداً عن الوصف المحدد المفرد، سواء الأمر تعلق بكائن إنساني أو حيوان أو شيء أو قوة عظمى، عاملاً (actant).

يتم بداية تعريف العامل بالنسبة إلى غريماس(62) ابتداءً من ست وظائف سردية مسجّلة في نموذج وظائفي لـ «البنية التركيبية للغات الطبيعية» (انظر في إسهامات اللسانيات وخطاطة جاكوبسون، ص 102-103 من هذا الكتاب).

سوف نلاحظ أن هذا النموذج العاملي (modèle actanciel) مناسب تماماً لوصف العلاقات ما بين الشخصيات في رواية مثل رواية تريستان Tristan حيث يكون لدينا الخطاطة التالية:

العوامل	**الفواعل**
المرسل	المصير (خيِّر أو شرير)
الموضوع	إيزو الشقراء
المساعدان	الملك مارك، براجيان
الذات	**تريسان**

(62) A. J. Greimas, *Sémantique structurale* (Paris: Larousse, 1961), p. 180.

المعارضون	الخائنون، فروكان وإيزو بيضاء اليدين	
المرسل إليهم	الشرعي: الملك، العاطفي: الزوج القدري	

تم الرمز إلى علاقة الرغبة في شراب المحبة. يمكن أن تشغل الشخصية ذاتها وظيفتين: يتضاعف دوره العاملي؛ إنها حال الملك مارك والذي يثير غموضه جميع أنواع التأويلات والمجادلات.

إلا أن التحليل العاملي، إذا كان له الفضل في الإشارة إلى الدور السائد لبنى اللغة في تنظيم عالم الخيال، يوشك أن يصطدم بسرعة كبيرة في الانحصارات التي لا تفشل في إثارة نموذج ليس نسقياً. لا يمكن الإقفال على روايات **مانو ليسكو** (*Manon Lescaut*) وحياة **ماريان** (*La vie de Marianne*) **وتحت شمس إبليس** (*Sous le soleil de Satan*) في الآلية الصارمة لمجموعة قوى فعالة. فحتى في الحكاية البسيطة جداً، علينا أن نتساءل على الدوام مع فيليب هامون (Philippe Hamon) عن ما هو تأثير السمات الفردية على تطوّر الحبكة:

«إذا رأينا في حكاية ما مشهداً لملك أو لراعٍ، فيجب معرفة في ما لو كنا سنحتفظ بمحور الجنس والعمر أو التراتبية الاجتماعية أو العديد من هذه المحاور في الوقت ذاته»[63].

---

(63) Philippe Hamon, “Pour un statut sémiologique du personnage,” *Littérature*, n° 6 (1972).

لا يمكن أن يمحي مفهوم العامل مفهوم الشخصية ولا يمكن تجاهل أهمية دراسة سماتها.

6. الشعرية والسردية

ما هي الشعرية؟ ما هو موضوعها؟ وما هي الروابط التي تجمع بين السردية والشعرية؟ في كتاب **ما هي البنيوية؟** (*Qu'est ce que le structuralisme?*) ذكر تزيفتان تودوروف (Tzvetan Todo-rov) بالشعرية وبما ليست هي عليه:

«إن هدف هذه الدراسة ليس تبيين تفسير أو ملخص مدروس لعمل ملموس، لكن اقتراح نظرية البنية وعمل الخطاب الأدبي، نظرية تقدم جدولاً للاحتمالات الأدبية مثل أن الأعمال الأدبية الموجودة تبدو وكأنها حالات خاصة تم تحقيقها»[64].

تولي الشعرية اهتماماً بالأشكال الأدبية عموماً لا بفرادة عمل ما على وجه الخصوص. لم يعد موضوعها، طبقاً لأمنية رومان جاكوبسون، تفكراً بـ «ما يقوم به العمل الفني بالرسالة الشفوية»[65]، بعبارات أخرى، بالوظيفة الجمالية للغة، أو كذلك بأدبيتها. يتعلق الكلام من أجل الإعلام باللسانيات والبلاغة أو البراغماتية. يستخدم

---

(64) Tzvetan Todorov: «Poétique,» dans: *Qu'est ce que le structuralisme ?* (Paris: Le Seuil, 1968), t. II.

(65) Jakobson, *Essais de linguistique générale*,

أعيد نشره في:

Gérard Genette, *Fiction et diction* (Paris: Le Seuil, 1991).

القصد والنتيجة الفنية للغة شعرية ما. يمكن أن تكون معيارية (إنها حالة معظم «الفنون الشعرية») أو وصفية ببساطة (النزعة الأكثر انتشاراً في الوقت الحالي). يسعى هذا الوصف الذي لا يستبعد الذاتية ولا الظواهر الدارجة ومخاطر الإسقاط غير الإرادي بما أنه يستند إلى إحدى أغنى وظائف اللغة، إلى التخلص من ضبابية النقد الانطباعية والتعليقات المزاجية التي تكون أحياناً متألقة لكن دائماً لا يمكن التحقق منها. كذلك إنه يتجنب المعضلات المنطقية للقصة الأدبية.

كذلك تتعلق الشعرية بالأحرى بتحليل البنى والتقنيات: يتعلق الأمر بعلم دلالة نصية. في مجال الرواية، تجد جذورها هذه الدراسة الشكلية تحديداً في كتاب بيرسي لوبوك *The Craft of Fiction* (Percy Lubbock, 1921) والذي عنوانه واضح. بالنسبة إلى *The Art of Fiction* لـ هنري جيمس (Henry James) (انظر ص. 44-45 من هذا الكتاب)، انتقلت الفائدة من الحصيلة الجمالية نحو أدوات الإبداع.

أما السردية (narratologie) فهي نوع من «الشعرية المحدودة» محصورة بالواقع الروائي. إن أنظمة التبئير(من يرى ومن يتكلم)، وتصنيفية المونولوجات الداخلية السردية تخص السردية، وعلى العكس من ذلك، يمكن أن يستبعد مفهوم الشخصية في الحد الذي لا يكون فيه إنتاج المعنى، في هذه الحالة، حكراً للغة الروائية. إن السردية نسقية. ومثل أي نظام، تفرط في التنظيم. غير

أن المجهودات المنهجية التي تشرع فيها تسمح للنقد الأدبي أن يكسب بالتحديد وبالمصداقية ما لا يمكن إهماله. تبدو من الآن فصاعداً تصنيفات وجهات النظر والترهينات السردية (instances narratives) وتمثيلات الزمن كمجالات تم استكشافها على نطاق واسع، قابلة بمقابلة من جانب باحثين توافقاً نسبياً إن لم يكن تماسكاً مطلقاً.

1.6 الترهين السردي

يكمن السؤال الأكثر إلحاحاً إن لم يكن الأكثر سهولة للحل في التساؤل إلى من ينتمي صوت السرد: «من يتكلم؟» إذا ما اقتصدنا في هذا التساؤل، سوف يكون المعنى أميلاً إلى التأكيد على «يقول لنا الكاتب أن»، على حساب مماثلة غير مناسبة لحديث وأعمال الشخصيات مع المواقف المُعاشة وأفكار الشخص الواقعي: الكاتب. يكفي ملاحظة اشتغال «الوصلات» السردية لأي نص، مهما كان قصيراً، لتجنب هذا النمط من الخطأ، الأكثر شيوعاً W الذي يحفظ شكلاً ما «للنقد»، إعلامياً أكثر منه أدبياً، ومحبّاً لتفاصيل السيرة الذاتية والثقة الشخصية.

لتكن القصة القصيرة: *Madame Baptise*. لنختصر الطريق، لن نحتفظ سوى بالعناصر التي تخص بشكل مباشر دراسة الترهينات السردية:

عندما دخلت إلى غرفة المسافرين في محطة لوبان (Loubain)،

كان أول ما وقعت عليه عيناي الساعة الجدارية. فكان عليَّ الانتظار مدة ساعتين وعشر دقائق قطار باريس السريع. [...]

رؤية عربة الموتى كانت عزاءً بالنسبة لي. فعلى الأقل ربحت عشر دقائق [...]

سألت: «هذه جنازة مدنية، أليس كذلك؟» باح لي جاري الكريم بصوت منخفض: «آه، إنها قصة طويلة» [...] وبدأ الحديث:

[يتابع قصة حياة وانتحار السيدة هامو (Mme Hamot)، التي ولدت في فونتانيل والتي اغتصبها أجيرٌ في مزرعة مسؤول اسمه بابتيست (Baptiste)]

سكت الرواي عن الكلام. [...]

ولم أندم على تتبعي هذا الموكب.

تم توقيع القصة القصيرة باسم موفرينيوز (Maufrigneuse). يختبىء المحرر أو الكاتب المفترض وراء اسم مستعار. والكاتب الحقيقي (الذي استخدم اسماً مستعاراً كحجة) هو غي دو موباسان.

من الذي قال «أنا»؟ ليس بالتأكيد موباسان، الذي أراد البقاء غائباً، والذي لا يمكننا إهانته باعتقادنا بأن رؤية الجنازة تبهجه. إن الناسخ هو شخص خيالي، يمر من خلال مدينة خيالية (لوبان) (Loubain)، والذي يقدم هنا القصة الحقيقية، قصة «الجار الكريم»، الراوي الثاني. وحكايته المركبة في الحكاية السابقة، موجهة نظرياً

إلى الراوي الأول، حتى في ما لو كان الواحد والآخر يطمحان على أي حال إلى مسرود له محتمل: القارىء (المشتركون في جيل بلاس (Gil Blas) أو الأجيال القادمة).

تظهر في هذه الحكاية التي شغلت بعض الصفحات عدة ترهينات سردية وتتناوب فيما بينها وفي بعض الأحيان تتطابق. بعض منها، مثل الكاتب، واقعية. والقارىء بحد ذاته، كجزء مشارك - على الأقل بشكل مضمر - في العقد التواصلي، هو المتلفظ المشارك بالسرد الذي ينبعث في كل فعل قراءة. إن الكاتبين هما كاتبان مستعاران. يبدو الأول أنه يكتب علاقة لمرسل له مجرد، ويكتفي الثاني بالكلام: إنه «راوٍ» يروي... «قصة بأكملها»! فكلاهما، فيما لو اتبعنا مصطلحية جينيت، ساردان متضمنان في الحكاية (homodiégétique): يشكلان جزءاً من عالم الخيال الذي يرويانه، كل منهما يعبّر عن ذاته في صيغة المتكلم. إن حكاية الثاني، التي قدمها السابق، هي ما بعد حكائية (métadiégétique)بالنسبة لهذا. في *Boule de suif*، قد تكون الترهينة السردية (الكاتب بحد ذاته الذي لا يشارك بالفعل الذي يصفه) خارج الحكاية (extradiégétique). لنضف إلى ذلك كي تنتهي ملاحظة غامضة قليلاً للأسف، وهي أن السيدة بابتيست، الشخصية الخيالية تكون سارداً غريباً عن الحكاية (hétérodiégétique) بالنسبة إلى الراوي الأول في الحد الذي لا تحتفظ فيه في الواقع بأي علاقة تجاور معه[66]. إننا نرى أنفسنا هنا في حالة مشابهة لحالة ألفونس دوديه -Al)

(66) انظر: Gérard Genette: «D'un récit baroque,» dans: *Figures II* (Paris: Le Seuil, 1969), et «Discours du récit,» dans: *Figures III* (Paris: Le Seuil, 1972).

(Alphonse Daudet)، الذي يعبر عن نفسه في صيغة المتكلم، ويوجه إلى قارىء باريس قصة البابا وبغلته، مغامرة لم يشارك فيها بالتأكيد بشكل مباشر رسائل من طاحونتي، بغلة البابا (*La mule du Pape*, Les lettres de *mon Moulin*).

2.6 أنماط التبئير الثلاثة

تولي طريقة التلفظ اهتماماً بمفهوم وجهة النظر. يتعلق الأمر بالتأكيد بطرح هذه الأسئلة: «من يرى؟ ووفقاً لأي منظور؟ وفي علاقة مباشرة مع الواقع أو من خلال الحفاظ على مسافة معينة؟» فكل روائي يتساءل في مكان ما في خلفية أحداث عمله ويسمح بالتعبير عن شخصيته الخاصة فيها، في أي نطاق يمكن لأثار المتلفظ (اختراقات الكاتب) أن تبرز على سطح الملفوظ. كذلك تعترف مارغريت يورسينار (Marguerite Yourcenar) أنها تحب طريقة السرد في صيغة المتكلم، حتى في إطار الرواية التاريخية لأنها تستبعد وجهة نظر الكاتب. غير أن الأمر يتعلق بمفهوم غامض نكتفي بمقابلة المتحمسين للذاتية مع عقيدة الموضوعية السيادية. يمكن تلخيص أبحاث كل من جورج بلان (Georges Blin)[67] وجان بوييون[68] (Jean Pouillon) وتزيفتان تودوروف[69]

(67) Georges Blin, *Stendhal et les problèmes du roman* (Paris: Corti, 1953).
(68) Jean Pouillon, *Temps et roman* (Paris: Gallimard, 1954).
(69) Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose* (Paris: Le Seuil, 1971).

(Gérard Genette) وجيرار جينيت[70] (Tzvetan Todorov) وجاب لينتفيلت[71] (Jaap Lintvelt) في الجدول التالي:

1- التبئير الصفر (جينيت): «نظرة الله».

الرؤية من الخلف (بويون).

الراوي > الشخصية (تودوروف)

نمط خالٍ من أية بؤرة (type auctoriel)

2- التبئير الداخلي: وعي لذات شاهد.

رؤية مع.

الراوي = الشخصية

نمط تمثيلي

3- التبئير الخارجي: إن النظرة الموضوعية البحتة ليست للشخصية؛ تقنية «السلوكية».

رؤية من الداخل.

الراوي < الشخصية

نمط محايد.

ملاحظة: لاحظ ميك بال (Mieke Bal) ونقد بحق عدم

---

(70) Gérard Genette, *Figures III* (Paris: Le Seuil, 1972).

(71) Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative* (Paris: Corti, 1981).

الصحة الطفيفة لمصطلحية جينيت: «في النمط الثاني، إن الشخص الذي يتم التركيز عليه يرى، وفي النمط الثالث لا يرى، بل يُرى. لا يتعلق الأمر هذه المرة بالفرق بين الترهينات «المستبصرة» بل بين مواضيع الرؤية»[72].

يجب ألا ينسينا الترتيب التام لهذه الخطاطة الثلاثية أن تكون الأمور عملياً أكثر ليونة وأكثر تعقيداً. بعد أن تم تقديم الشخصية الأساسية إتيان لانتييه (Etienne Lantier) في **جيرمينال** (Germinal) وتعريفه على أنه البطل، فإن وجهة النظر المتبناة هي بالعموم وجهته، إن لم توجد وجهة نظر لكل شخصية من الشخصيات. إننا ننتقل إذاً من وجهة نظر صفر، عارفة بكل شيء، إلى التقنية التي يقال عنها «الواقعية الذاتية» التي مركزها ليس واقعية الكاتب وإنما أبطال السرد. تستخدم معظم روايات القرن التاسع عشر التبئير الداخلي بمركز متنوع.

3.6 الوضع السردي

هل ينبغي إضافة مفهوم «الوضع السردي» إلى الأنظمة السابقة، والذي هو بالاستناد إلى تركيب الأصوات والأنماط، الحصيلة الأدبية في العمل للنماذج المثالية؟ سنلاحظ بداية أنه بالإمكان هنا أيضاً الشعور باستبداد التلاعب النظري. فعلى سبيل المثال، لم يتردد

(72) Mieke Bal, «Narration et focalisation,» *Poétique,* n° 29 (février 1977), p. 113.

جيرار جينيت في كتابه Nouveau discours du récit (Le Seuil, 1983) بإعداد تعاملية جديدة بثلاثة أنماط للمداخل تأخذ بالاعتبار مستويات العلاقات السردية وأنماط التبئير (انظر الجدول أدناه).

هل يتم تبرير هذه المزايدة التصنيفية؟ وهل الأمثلة المختارة دلالية أو أن الأمر يتعلق بفضول متحفي (muséologique)؟ إن بعض الخانات فارغة: فيبدو أن النظرية تتجاوز الواقع! في ما يخص رواية كامو، هل هي في مكانها؟

وضح متلفظ السرد (مورسو) مفارقة تقنية واستكشف جينيت كل الاحتمالات قبل أن يختار الاحتمال الأول، الأقل سوءاً على ما يبدو.

علاقات / مستوى	تبئير	سارد غريب عن الحكاية	سارد متضمن في الحكاية
	0	توم جونز (Tom Jones) (fielding)	*Gil Blas* (Lesage)
سارد خارج حكائي	داخلي	ملامح شخصية الفنان (جويس) (Joyce)	الجوع (La faim) (كنوت هامسون) (Knut Hamsun)
	خارجي	القاتلون (*The Killers*) (همنغواي) (Hemingway)	الغريب (؟) (كامو)

	0	الفضولي الوقح في دون كيشوت لـ سرفانتس	
سارد داخل حكائي (intradiégétique)	داخلي	الطموح من خلال الحب في *Albert Savarus* لـ بالزاك	مانو ليسكو (أبيه بريفو) (Abbé Prévost)
	خارجي		

في الواقع، قد يتعلق الأمر إما بـ:

- تبئير خارجي في صيغة المتكلم.
- سرد محايد متماثل حكائياً.
- تبئير داخلي مع حذف مؤجل (paralipse) كُلّيّ للأفكار.

قد يبدو إعلام على هذا النحو للسرد مفرطاً: أليس السردي سوى موظف مِساحة محكوم عليه بتقسيم مسالك الإبداع الأدبي إلى مربعات؟ سنلاحظ في هذه الحالة الدقيقة إن القضايا التي أثارها جينيت تجلب إضاءة جديدة. فمورسو البطل - الراوي في **الغريب**، «يروي ما يقوم به ويصف ما يدركه، إلا أنه لا يقول (لا: ما يعتقده، لكن:) إذا اعتقد بشيء ما». يشير الكلام المبهم الطوعي وتحفظات العرض الأخير أن الشعرية والنقد ينضمان. في الواقع يسمح تحليل سردي دقيق بتجنب الأحكام الاعتباطية. فمن المستحيل معرفة في ما لو كان لدى مورسو وعي يخفيه أم لا. لدى صيغة سارتر

المقتضبة والذي بالنسبة له، يمكن مقارنة بطل اللامعقول، وريث الواقعية الجديدة الأميركية، بزجاج «شفاف يعكس الأمور ويعتم الدلالات»[73]، أهلية الاقتضاب لكنها تتوافق مع قراءة لا تحترم أصالة الميثاق السردي الذي اقترحه كامو.

إن الوضع السردي الناتج من تراكب سجلين: - سجل التعبير (الأدبي) وسجل أنماط الرؤية - ليس ثابتاً على الإطلاق، أو مثبت بشكل قطعي. تبدأ الرواية «التقليدية» عموماً (**الأب غوريو، مونت أوريول والذهب**) بسارد خارج حكائي يستخدم بالتناوب تبئيراً داخلياً. يمحي «سرد الكلام» (جول فيرن: *Les révoltés de la Bounty* وفرانسوا مورياك: Le Sagouin) بشكل مؤقت حضور الراوئيين؛ فالشخصيات هي التي تعبر عن ذاتها بشكل مباشر. تضاعف الرواية التراسلية، عندما تدخل عدة مرسلين، من وجهات النظر والترهينات السردية؛ كذلك هي الحالة عندما يتعلق الأمر بسرد متزامن (Le Sursis لـ سارتر) أو باجتماع، على شكل ملف أو وثائق صادرة عن مصارد متنوعة: جيد *Les Faux- Monnayeurs*. في روايات *La Dentellière* لـ باسكال لينيه (Pascal Lainé) و *Le roi de Aulnes* لـ ميشال تورنييه أو *Le Diner en ville* لـ كلود مورياك (Claude Mauriac) ناوب الروائي بين وجهات النظر و/ أو الترهينات السردية.

(73) J. P. Sartre, «Explication de l'étranger,» dans: *Situations*, 1 (Paris: Gallimard, 1947).

في ما يخص الروايات المكتوبة بصيغة المضارع، فمن الصعب الفصل إذا كانت تتوافق مع سرد فعلي أو مناجاة ذات أو مونولوج داخلي أو هواجس شعرية أو كذلك وساطة فلسفية. إن غموض الوضع السردي يظهر تماماً في نصوص متنوعة مثل *Pilote de guerre* سانت - إكزوبيري (Saint – Exupéry) و *Désert* لو كليزيو (Le Clézio) أو *Splendid Hôtel* ماري ريدونيه (Marie Redonnet). لكن هل الأمر يتعلق بالروايات؟ إن نظام التمثيل الذي تقتضيه هو غير مألوف كثيراً كي يعتبره الجمهور على هذا النحو، ومما لا شك فيه أن الكتّاب لا يرغبون بذلك على الإطلاق. ويتردد الناشرون بين غياب الإشارة والظهور الخجول للملصق «الرواية» على الغلاف.

الأثر- الغيرة

هناك العديد من الروايات الجديدة (Nouveaux romans) التي تستكشف ازدواجية الميثاق السردي. فيضع عنوان رواية روب - غرييه **الغيرة** (*La jalousie*) على الفور القارىء في غموض. في الواقع إن الكلمة متعددة المعاني وهناك على الأقل معنيان مقبولان أكدتهما المعاجم. يتعلق الأول بالحياة الخيالية ويتعلق الثاني بعالم الأشياء:

الغيرة: ·

1. شعور مؤلم يُولِّد عند الشخص الذي يعاني منه،

متطلبات حب قلق ورغبة في الامتلاك المطلق للشخص المحبوب والشك أو اليقين بخيانته.

2. شُبّاك من الخشب أو المعدن يمكننا أن نرى من خلاله من دون أن نُرى.

Le petit robert 1.

في الواقع، يلعب روب-غرييه مع القارىء لعبة التخفّي بشكل مستمر ويكون رهانها الكشف عن هوية الراوي. ويكون لهذا الراوي الغائب، على شكل شخصية، وجهة نظر عارفة بكل شيء. غير أنه ممثل وليس كاتباً للقصة. وإذا أقدمنا على هذا الطباق، فيكون وضعه سارداً ممثلاً في الحكاية ومتبايناً حكائياً (hétéro-homodiégétique) أو سارداً متنقلاً في الحكاية (transdiégétique)، وهناك تنوع خنثوي يجب إضافته إلى هذا الأخير في تاريخ الجداول السردية! فقد بلغت إذن «مدرسة النظر» في الغيرة حِدة ما لدرجة أن الموضوعية القصوى مزجت في نهاية المطاف، بين انحناء الفضاء الأدبي المساعد مع ذاتية مطلقة.

إن اسم العلم المستخدم للإشارة إلى مقرّ السرد هو الضمير غير الشخصي « on». فهو يتطابق مع عين مراقب مجرد، مع هذه «الأنا - العدم» التي تحدث عنها بروس موريسيت[74] (Bruce Morissette).

---

(74) Bruce Morrissette, *Les romans de Robbe-Grillet* (Paris: Editions de Minuit, 1963).

تدريجياً، يتيح لنا الانتباه الشديد المركز على أقل الوقائع والحركات لـ أ...، الشخصية المركزية إن لم تكن الأساسية للنص، فهم أن هذه البصرنة (ocularisation) هي من واقع متلصصة، ومهووسة وغيورة. وإن الذي تراقبه - وتصفه - هو زوجها. هذا هو مفتاح الكتاب، هل نعتقد أننا حزرنا أن النظام السردي الذي يتخيله روب-غرييه يُبعدنا قليلاً عن الدروب الخاطئة: يظهر الراوي بالقرب من فرانك (العاشق المفترض)، هذه الشخصية الثالثة، المرسومة في القعر التي تُستبعد دائماً من الملفوظ، ولكنها حاضرة في كل لحظة في التلفظ بما أنه يصدر عنها الخطاب والسرد أو المونولوج الداخلي، ثمرة فكرها القلق وهذيانها التأويلي. قد بنبغي إضافة إلى الأسئلة «من يرى؟» و «من يتحدث؟» سؤال: «من يفكر؟»

4.6 الزمانية

الأزمنة الفعلية

على الصعيد النحوي، تعتمد دلالة الأزمنة الفعلية أساساً على استخدامها في السياق السردي. فدورها هو بالتأكيد ليس الإشارة إلى سيرورة متسلسلة زمنياً (بمعنى الثالوث ماضي - مضارع- مستقبل) بل تعارض بين وجهات النظر أو بين ترهينات السردية. كذلك طرح هارالد واينريتش (Harald Weinrich) إضاءة جديدة على المقطع ألتالي المأخوذ من رواية المرأة الزانية (*La femme adultère*) من خلال تحليل التناقضات الزمنية.

كانت ذبابة هزيلة تدور منذ لحظة في حافلة كبيرة للركاب نوافذها مرفوعة بالرغم من ذلك. كانت هذه الغريبة تروح وتجيء من دون أن تصدر صوتاً، تطير منهكة. أغفلت جنين بصرها عنها، ثم رأتها ترسو فوق يد زوجها الساكنة. كان الطقس بارداً. وكانت الذبابة ترتعش مع كل هبة ريح ممزوجة بالرمل كانت تصرّ على النوافذ. في ضوء النهار الخافت في الصباح الشتوي، وفي الضجيج الكبير الصادر عن الصفائح المعدنية والمحاور، كانت المركبة تسير وتتأرجح وبالكاد تتقدم. نظرت جنين إلى زوجها.

(*La femme adultère*, Gallimard)

أكد واينريتش أن تغييرات الزمن تعمل في بداية هذه القصة كإشارات تسمح للقارىء بالتكهن ما الذي ستكونه تراتبية الشخصيات. في الواقع يترافق كل انتقال من الماضي الناقص إلى الماضي البسيط مع تغيير لفعل الفاعل. فيمكن أن يتوقع القارىء إذن ما الذي قدمه الكاتب للبطلة للموضوع المركب مع الماضي البسيط: جانين، المُشار إليها على هذا النحو، هي «المرأة الزانية»[75].

إضافة إلى ذلك، يمكن أن يكون للإشارات التركيبية تأثير في التقسيم خطاب/ سرد. تتعلق جملة «نظرت جنين إلى زوجها» فعلياً بسرد تبئير داخلي. وتتوافق جملة «كان الطقس بارداً» الذي يرتبط فيها زمن الماضي الناقص بالأسلوب غير المباشر الحر، إما بـ

(75) Harald Weinrich, *Le temps* (Paris: Le Seuil, 1973).

«الخطاب المُعاش»، أو بوصف. يُحيّد الماضي الناقص الإشارات الصورية التي تسمح بالتمييز بين تلفظ الكاتب وأفكار الشخصية: تم سرد المونولوج الداخلي بذاته، على الأقل ينبغي عدم اعتبار ما يعود بلا شك لذاته، السرد الذي يتضلع به ضمير الممثل-الشاهد، متماثل حكائياً.

هل بإمكاننا توسيع نطاق تفكير واينريتش واعتبار أن الاستخدام المعمّم للحاضر على الصعيد التاريخي، يدلّ في أيامنا هذه على حقبة جديدة في سعي الرواية للتحرر من القوالب التي خلقها أسياد الواقعية؟ «إن بالزاك وفلوبير وزولا وحتى بروست، هم بين متقاطري هذا الأسلوب المرح للماضي البسيط العزيز على فولتير. إذا كان بالإمكان وضع نثر القرن الثامن عشر تحت علامة الماضي البسيط، فإن الماضي الناقص يسود على النثر السردي في القرن التاسع عشر». في هذا المنظور، ماذا يُقال عن القرن العشرين والحادي والعشرين؟

من خلال التخلّي عن المظاهر الصرفية التركيبية من أجل متواليات أوسع، تدرس المقاربة السردية تمثيل الزمانية وفقاً لفئات النظام والمدة والتواتر.

النظام

كثرت المعالم المتسلسلة تاريخياً في الأدب الروائي الكلاسيكي. بإمكاننا أن نجد أحد أمهر الأمثلة في بداية رواية حياة:

يتعلم فيها القارىء عَرضاً التاريخ الذي تدور فيه القصة عندما كانت جين، بطلة موباسان، تضع علامة اليوم على روزنامتها: «جمعت على الحائط الكرتونة الصغيرة المقسمة إلى أشهر في وسطها رسمة عليها تاريخ السنة الجارية 1819 مكتوبة بأرقام مذهبة. ثم شطبت بريشة رسم أول أربعة أعمدة، شاطبة كل اسم قديس حتى الثاني من شهر أيار، يوم خروجها من الدير».

لم يكن زولا أقل دقة: «ذهب الرجل من مارشيين (Marchiennes) حوالي الساعة الثانية». بل إنه كذلك أكثر توجيهي: «دقت الساعة الرابعة كوكو في الغرفة» **جيرمينال** (*Germinal*). وعلى العكس من ذلك، ينبغي على قارىء Emploi du temps الكثير من التضحية والمثابرة من أجل إعادة بناء المُركبة الزمنية التي يتخيلها ميشال بوتور. فكل عنوان فرعي يدل على الفترة المعالجة. فعلى سبيل المثال أيلول/ سبتمبر، تموز/ يوليو، ويشير آذار/ مارس إلى أن 4 أيلول/ سبتمبر يعيد الراوي قراءة ملاحظاته في الثالث من شهر تموز/ يوليو المتعلق بحدث وقع فجأة في شهر آذار/ مارس!

تم رسم صور هزلية للعبادة المفرطة لتعيين التواريخ في *L'Arrache – Coeur* حيث بدأ بوريس فيان (Boris Vian) عدة فصول بدلالات زمنية بدقة خيالية: «73 févruin», «98 avrôut»، ...إلخ.

تم تقديم الحكاية عموماً على أنها لاحقة: فزمن السرد يتموضع بعد الزمن الذي حدثت فيه القصة (في القرن التاسع عشر،

غالباً بين عشر وعشرين سنة، إذن فضاء جيل). يتعلق الأمر بسرد لاحق (narration ultérieure). ولكن يمكن أن يكون أيضاً متزامناً (simultanée) (حالة الصحف أو معظم الروايات المعاصرة) أو مدرجاً (intercalée)، إما عندما يتم روي حكايتين متزامنتين بطريقة تعاقبية، أو عندما تتشابك لحظات متنوعة من الماضي مثل **البحث عن الزمن الضائع**، (*A la recherche du temps perdu*).

أخيراً يمكن أن يكون السرد سابقاً (narration antérieure): إنها حالة الاستباق. ففي رواية **التحول** (*La modification*) على سبيل المثال، يتخيل ليون دلمونت (Léon Delmont) أثناء كل مسيرته في القطار، كيف سيكون لقاؤه في روما مع عشيقته سيسيل (Cécile) (انظر ص. 110-111 من هذا الكتاب).

سوف تساعدنا مصطلحية موروثة عن التقليد البلاغي وسوف تسمح بتسليط بعض الضوء على تشابك الحكايات. فالاسترجاع (analepse) يفيد بالإشارة إلى العودة إلى الوراء، والاستباق (pro-lepse) هو تنبؤ. إن تراكب الذكريات هو موضوع **البحث**، الذي أشير إليه سابقاً. ويمكن أن يظهر التنبؤ عن القدر منذ عنوان الرواية أو أن يُقرأ ما بين السطور من خلال الإشارات النذيرة: إن الأدلة المعطاة إلى جوليان سوريل (Julien Sorel) في بداية **الأحمر والأسود** هي مستعارة من القدرية الروائية، إلا أنه لديها كذلك القوة الحاسمة لوسيط الوحي القديم.

مثال آخر مستعار عن البلاغة، الاستعارة العكسية (méta-

(lepse، وهي تشير في المجال السردي إلى تداخل مستوى سرد بآخر، والانتقال من وضع الراوي إلى وضع الشخصية، أو بطريقة أكثر عمومية، أيّ خرق لميثاق التمثيل. تم توافق هذا المفهوم، الذي قدمه جيرار جينيت وخصوصاً مع الرواية الحديثة التي نقلت استفهاماً دائماً حول نظامها الخاص التخيلي.

المدة

يمكننا بلا شك اعتبار، أنه مع جينيت، كان وجود «تدرج مستمر، منذ هذه السرعة اللا نهائية سرعة الحذف (ellipse)، حيث يتطابق جزء لا قيمة له من السرد مع مدة ما من القصة، وحتى هذا البطء المطلق الذي هو وقفة وصفية، حيث يتطابق جزء ما من الخطاب السردي مع مدة قصصية لا قيمة لها» (Figures III). بيد أننا، وللسهولة، سوف نبقي على النظام النظري التالي الذي نشير فيه إلى زمن القصة (temps de l'histoire) بـ (TH) (الواقع أو الخيال، الأحداث المروية) وإلى زمن السرد (temps du récit) بـ (TR) (السرد).

- TR=TH

المشهد يكون عموماً على شكل حوار. لكونه عموماً محاكاتياً، فهو يحقق نوع من المعادلة بين زمن السرد والمدة «الواقعية». مثال: المشاهد الحوارية في **جاك القدري**. سوف نقابل هذه المسرحة للسرد مع منفعة الاستخدام المعمم في أيامنا، لمضارع مشهدي.

يتوافق مع استبطان وجهات النظر: أليست روايات *Topologie d'un cité fantôme* (روب - غرييه)، *Le Parc* (فيليب سولير)، *Moha le sage* (الطاهر بن جلون) ...إلخ. قبل كل شيء قصائد روائية؟

- TR< TH

الموجز أو الملخص. وجهة نظر الكاتب متضمنة بقوة. مثال الفصل قبل الأخير من التربية العاطفية:

> سافر.
>
> عرف الكآبة المبهمة للبواخر وبرودة الاستيقاظ تحت الخيمة وذهول المناظر والآثار ومرارة الانجذابات المستمرة.
>
> عاد.
>
> خالط الناس وقام بعلاقات حب أخرى. إلا أن الذكرى المستمرة للحب الأول جعلت علاقاته عديمة الطعم، ثم إنه كانت قد ضاعت منه حدة الرغبة وحتى زهرة الحس. كذلك قلّت لديه طموحاته الحسية، ومرت السنون، وكان يتحمل تعطل ذكائه عن العمل وجمود قلبه.

Gustave Flaubert, *L'éducation sentimentale.*

يمكن أن نستخلص من هذا المقطع، الذي لا يحتوي على أي شيء استثنائي، القاعدة التي تكون بموجبها سرعة السرد متناسبة عكساً مع المدة الواقعية أو إذا فضلنا القول: TR = 1\TH

- TR=n_1 TH=0

إن الوقفة هي في الأساس وصفية. فعلى سبيل المثال يتوقف السرد في رواية **صديق لطيف** (1و2)، كي يفسح المجال لوصف مطول لـ روان (Rouen)، مشهد لتلة مجاورة معروفة بمنظرها البانورامي. يتوقف القارىء عن القراءة (أو يتخطى الصفحة) في الوقت الذي يعلّق فيه المسافرون تقدمهم. إن نهاية الوقفة (النصية والسياحية) يلفظها موباسان بخبث يستبق التباعد الساخر على لسان أنطونيو:

كان حوذي عربة الجياد ينتظر ريثما ينتهي المسافرون من الاندهاش. كان على علم من واقع خبرته بمدة الإعجاب التي يتطلبها جميع أجناس المتنزهين.

Guy de Maupassant, *Bel-Ami*.

- TR=0, TH = n

يشير الحذف إلى حركة سردية معاكسة للسابقة. مثال:

[ثلاث شابات متحررات هُجرن من قبل عشّاقهن]. انفجرن بالضحك. ضحكت فانتين (Fantine) مثل البقية. وبعد ساعة من الوقت، وعندما دخلت إلى غرفتها، بكت. فقد كان ذلك كما يقال، حبها الأول، كانت قد سلمت نفسها إلى توليميس (Tholymès) كزوجة، وأصبح لهذه الفتاة المسكينة طفل.

Victor Hugo, *Les miserable*, “en l’année 1817”.

إن التعبير عن الأحاسيس وردّات فعل فانتين (Fantine) غائبة؛ اشتغل فعل «بكت» كتلطيف: فإن ألمها كبير جداً لدرجة أنه تم حذف المشهد الذي يستطيع تمثيله. فضلاً عن ذلك، إن مفعول السقوط فوق حالة فانتين (هنا نهاية الجزء الثالث) يجذب كل قيمته (الميلو) درامية لـ «الاختصار».

التردد

يمكن تحليل إيقاع السرد (البطيء تقريباً أو الحيوي) هنا كذلك في اهتمام للتبسيط، وفقاً لنمطيّة بثلاثة حدود.

- السرد الإفرادي (récit singulatif). يُروى مرة واحدة ما حدث مرة واحدة (أو النتيجة ذاتها تتم على هذا النحو، ن مرة ما حدث ن مرة). ففي **كانديد** (*Candide*) على سبيل المثال «تلاقت الأفواه وتأجّجت الأعين وارتجفت الركب وشردت الأيادي».

- السرد التكراري (récit répétitif). يُروى ن مرة ما حدث مرة واحدة: انفجار القنبلة النووية في *Hiroshima mon amour*. يأخذ الوسواس تارة شكل إلقاء مُلّحن غنائي، وتارة شكل «متتالية كامنة» تزداد ابتداءً منها الاختلافات حول الموضوع الدائم.

- السردُ المؤلف (récit itératif). يُروى مرة واحدة ما حدث ن مرة. تقارب هذه الموجهات السردية الموجز.

ويكون الزمن المستخدم هو الماضي الناقص. مثال:»
هل من الممكن، قال لها، لا أستطيع أن أكون سعيداً
عندما اتزوجك؟ لكن صحيح أنني لست سعيداً [...].
هذا المقطع المقتبس من **أميرة كليف** يعيد نمط خطاب
يستخدمه بشكل متكرر موسيو دو نومور (M. de
Nemours). إنها حصيلة المضمون المقترح.

الفصل الثالث

آفاق وأبحاث

1. حدود النظرية الأدبية

لما اقترحنا هذا «المدخل» إلى الرواية، أردنا إظهار تباين المقاربات والمناهج التي أُعدّت في العقود الأخيرة والتي سمحت بتجديد الدرسات الأدبية، وفي بعض الأحيان بشكل جذري.

عديدة هي الحقول النظرية الذي تم فتحها من قبل اللسانيات والبنيوية و«علم الفن الشعري» رومان جاكوبسون (Roman Jakobson). فقد نالت هذه التخصصات حصائل متنوعة وإنها بلا شك حديثة جداً حتى نتمكن من الحكم عليها بعيداً بتراجع بما فيه كفاية: إن البحث دائم والمباحثات التي تتيحها تدل على الفائدة والمشاكل التي تثيرها في آن واحد.

بطريقة مفارقة، من خلال التحليل الأكثر دقة للواقع الأدبي ظهرت انحرافات منهجية مفاجئة. ليس من الصعب بالنسبة إلى

النقد التقليدي أن يدير باستهزاء تقنية هزلية مفرطة: واقعون تحت تأثير الميل المفرط للتصنيف وتضاعف اللُّفاظات المتبحرِّة (vocables érudits) وتمييزات دقيقة بيزنطية، استطاع العديد من الباحثين التخويف من ظهور تصنُّعية فكرية جديدة.

طوّر الذوق الشكلانيون الروس والنقد الجديد الأنجلو ساكسوني (new criticism anglo-saxon) والبنيوية التشيكية، الذين تأثر بهم قليلاً أو كثيراً المنظرون الفرنسيون، من أجل امتحان دقيق للدال وأعادوا نظاماً مفيداً في التشويش الذي جرى في الدراسات الأدبية التي كانت حتى ذلك الوقت تسيطر عليها الخطابات وتستعين بالحدس أو التجريبية، ومُلطخة بافتراضات نفسية مسبقة ومسلمات مثالية. ردة فعل سليمة إذن، موسومه بفضول متزايد للمادية الأدبية: صوتية وخطية ونصية. غير أن الرواية، مثلها مثل أي إبداع فني أخر، لا يمكن إرجاعها إلى إنتاج صاف لولادة آلية. فإذا لم تكن تريد أن تحكم على نفسها بإرهاب معياري أو أن تقتصر على اختزال صوري، لا يمكن أن تتجاهل النظرية الأدبية العلاقات التي تحافظ عليها النظرية الأدبية مع الواقع. تم إعادة التساؤل حول مفاهيم كلاسكية مثل المحاكاة والنموذج. حل محل التقابل سرد/ قصة تفكير حول السجلات التلفظية والتخيلية. تتطور البحث عن المعنى، إلا أنه لم يتم الانجلاء عنه. فإذا كان النص المنظور إليه في أدبيته، هو هدفه الخاص (autotéleute)، وإذا لم يكن يعود سوى إلى ذاته (autoréférentiel) أو إلى نص آخر (تناصي)، فإن شيء من العالم على هذا النحو - يعود إلى العالم أو إلى تمثيلاته الثقافية.

كذلك هل ينبغي «إزالة الأسطرة عن النظرية»، وفقاً لكلمة أنطوان كومبانيون (Antoine Compagnon). ينبغي على وجه الخصوص، خاصة عندما تكون النظرية، على أحسن وجه، عرضة لأن لا توصل سوى إلى بلاغة جديدة، بأن نميزها عن الشعرية، القادرة أكثر على الأخذ بالاعتبار مجموعة الظواهر الأدبية وعلى إدراك مرونة التلفظ وتغيّرية وجهات النظر والتنوع الجمالي للرواية أو للروايات.

2. طرق جديدة لشعرية النص الروائي

إنها تمطر في الخارج... الطقس بارد في الخارج... الطقس مشمس في الخارج.

Alain Robbe-Grillet, *Dans le labyrinthe*, Editions de Minuit.

دار الحديث بداية حول أنواع التبغ المختلفة، ثم بالطبع حول النساء. قدم الرجل ذو الحذاء الأحمر نصائح للشاب، كان يعرض نظريات ويروي نوادر مستشهداً بذاته كمثال، ملقياً كل ذلك بأسلوب يعبر عن عقليّة بسذاجه فساد مسلٍّ.

كان جمهورياً، وكان قد سافر كثيراً وعلى أتم المعرفة بالمسارح والمطاعم والصحف وجميع الفنانين المشهورين الذين كان يدعوهم بطريقة أليفة بأسمائهم؛ سرعان ما أفضى له فريديك بمشاريعه، فشجعها.

Gustave Flaubert, *L'education sentimentale*.

سوف ألتفت التفافة طويلة إلى الماضي قبل أن أصل إلى هذه الليلة المشهورة.

كانت بالطبع المرأة التي تهمنا الآن خارقة. سوف أحاول أن أشرح.

تُعد طاحونة بولونيا مجالاً للترويح عن النفس وتقع بالكاد على بعد كيلو متر واحد من ضاحيتنا الشرقية عبر الطريق. في الواقع، يشرف عليها بالضبط مُنتزه بيل فو (Bellevue). فبوسعنا إذا أردنا ذلك أن نبصق على سطح القصر.

بعد سقوط الأمبرطورية بمدة قصيرة، اشترى المدعو كوست (Coste) الأرض وبنى فيها القصر وملحقاته والذي ما زلنا نراه حتى الآن.

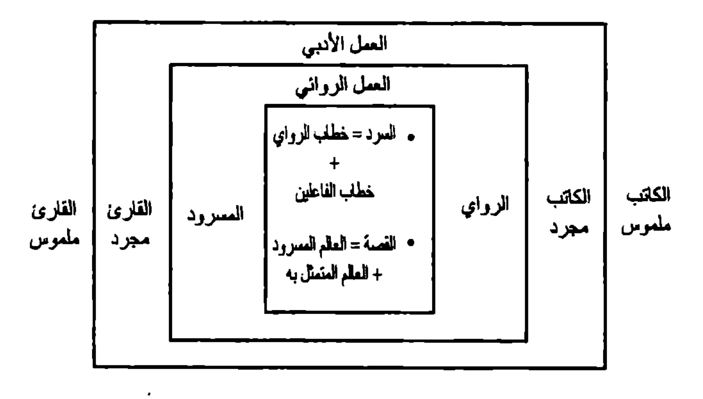
Jean Giono, *Le moulin de pologne,* Gallimard.

يُعد عالم روب-غرييه (في المقطع الأول) متاهةً بالنسبة إلى القارىء. فدلالة التراكيب الدلالية المستشهد بها، التي تلغي إحداهما الأخرى بالتبادل غير قابلة للبت. والصياغة بالرغم من إمكانيتها على الصعيد اللساني، شاذة على المستوى المرجعي: لا يمكن أن تكون القراءة سوى تفكيكية. فهي تتصدى لأي محاولة لتنظير منمط (هل يتعلق الأمر بملفوظات سردية ووصفية أم استنباطية؟) وتحفر فجوة بين البنية القواعدية والبنية البلاغية، وبين المعنى الحقيقي والمجازي. خلقت مقاومة اللغة هذه بصيغة واضحة، والتي تم استثمارها على نطاق واسع من قبل الرواية

الجديدة، ارتباكاً مستمراً في تحليل الدال وكشفت للنظرية الأدبية عن معضلات منطقية لا مفر منها: تتموضع السيرورات التي تقدم للنص تأثيراته المعنوية ما وراء أو ما قبل ما يقوله، حرفيّاً.

هذا لا يعني أن المقطع الثاني المقتبس عن رواية تُعتبر واقعية، **التربية العاطفية**، يخلو من الغموض. فكيف يتم تفسير «حذاء السيد أرنو الأحمر»، ومذهبه الجمهوري ومعرفته الموسوعية؟ من هو الراوي؟ وما هي نواياه؟ هل فلوبير يشاطر افتنان فريدريك بأبيه الروحي؟ وهل يحث القارىء على الإعجاب بمالك الفن الصناعي من خلال سذاجة الشاب الحائز على الشهادة الثانوية أو على التبسُّم لفريدريك، الذي هو بذاته مُعكر الذهن من قبل تبجُّحات شخصية مثيرة للسخرية؟ لا يقدم السياق الفوري إجابات مرضية. نأمل أن يكون بمقدور الاستعانة بالنماذج البراغماتية أن تقدم لنا بعض الإضاحات. في الواقع، يمكن هنا تعريف بوضوح أفعال القول والأفعال الداخلة في القول، أو حسب مصطلحات جاكوبسون، الوظائف المرجعية والإفهامية. تتراكب عدة تشاكلات دلالية (isotopie) - أو تتناقض مع نفسها. من الاستحالة معرفة فيما لو كان الأمر يتعلق بمحاكاة ساخرة أو بوصف دقيق للواقع (أي واقع؟). يسمح التحليل الأسلوبي بالإشارة إلى السمة غير المفهومة لكتابة فلوبير والتي علق عليها بيار غيرو (Pierre Guiraud) بهذه الكلمات: «يعبر الكلام (فعلياً) على غطرسة الشخصية وسخرية الراوي في الوقت ذاته. كذلك يسمح الأسلوب غير المباشر بتحيين الشخصيات بطريقة موضوعية مع

إبقائهم تحت النظرة الذاتية للكاتب»[1]. «بالإمكان تحليل لعبة وجهات للنظر بواسطة تقابل ثنائي بين الأنظمة المحاكاتية الغيرية (allo- mi-métiques) والمحاكاتية الذاتية (auto- mimétiques) والتي قد يدعوها البعض سارداً متضمناً في الحكاية وسارداً خارج حكائي... إن منفعة هذه الفروق الدقيقة واضحة: فهي تسلط الضوء على غنى الرسالة السردية، إلا أنها لن تستنفذ أبداً كثرة تعدد كفاءتها. سنتمكن من محاولة تطبيق على المقطع الثالث النمطيّة العلمية التي أعدها لينتفيلت[2] (Lintvelt) يتوافق تراكب «المربعات» المتتالية بالتمام مع تراتبية الترهينات المتنوعة للميثاق السردي:



ملاحظة:

الكاتب الملموس: Jean Giono (Manosque, 1895- ibid. 1970)

---

(1) Pierre Guiraud, *Essais de stylistique* (Paris: Klincksieck, 1969), p. 76

(2) Jaap Lintvelt, *Essai de typologie narrative* (Paris: Corti, 1981), p. 32.

الكاتب المجرد: الفكرة التي لدينا من جيونو من خلال الأعمال المسنودة إليه.

الراوي: «أنا» التي ستكشف عن نفسها في نهاية الكتاب.

العالم المسرود: الحبكة (خيالية)

العالم المُتمثل به: طاحونة بولونيا (فضلاً عن ذلك تم تأكيد وجودها الحقيقي)

المسرود له: «نحن» (من؟)

القارىء المجرد: الجمهور المعتاد على أعمال جيونو.

القارئ المجرد: محتمل.

هنا أيضاً تبدو النظرية أنها تتفق مع الحاجة إلى تنظيم منطقي. غير أنها لا تدّعي أنها تكشف سر الكاتب (فلا أحد يرغب في ذلك). إنها تنمي على وجه الخصوص غرابة العمل ورنيناته العديدة. من هو السارد الغامض للحكاية (الأكثر داخل حكائي من المُتضمن في الحكاية)؟ وإلى ماذا يعود غموض العنوان؟ بالنسبة إلى قارىء فرنسي مجرد، يُعد المرجع البولوني غريباً، خاصة في إطار بروفانس خيالي، ريفي كاذب، مقلد من الأساطير اليونانية. فضلاً عن ذلك، في أي نسب يتم تسجيل النموذج المعياري التضميني «للطاحونة» في النسب المظلم أو الروائي ببساطة (عندما انتصرت الوجودية الباريسية)؟

بقيت إشكالية التناص، الذي نعرضها تحت زاوية الحواريّة (dialogisme) مع باختين، والسيميائية اللانظمية (sémiolo- gie paragrammatique) مع جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)

والأساطير التأسيسية (mythplogèmes) مع ريفاتير (Riffaterre) حاضرة كلياً: سواء كان خيالاً أم خطاباً، يقول النص الروائي دائماً شيئاً مغايراً لما هو ملفوظ ببساطة. غير أنه إذا كان يفسر واقعاً ثقافياً موجوداً مسبقاً، فهو يرجع في الوقت ذاته - إلى العالم الواقعي الذي يسميه ويخرجه ويصفه ويكونه أو يدمره.

3. من النظرية إلى التطبيق

لندرس المقطع التالي المُستمد من رواية **الحانة المريبة** (*L'assommoir*) (المشاركون في عرس جيرفيز (Gervaise) وكوبو (Coupeau) وهم يزورون اللوفر بقيادة مادينيه (Madinier) الفصل الثالث). سنرى كيف تسمح المسارات المنهجية المفتوحة في فصول هذا الكتاب بتحليل الخاصيات الأساسية لرواية زولا؟

طلب السيد مادينيه بأدب أن يترأس الموكب.

كان المكان كبيراً جداً بحيث يتوه فيه المرء عن صحبه، علاوة على ذلك كان السيد مارتينه على معرفة بتلك الأماكن الجميلة، إذ أنه غالباً ما كان يتردد عليها بصحبة فنان، فتى على قدر من الذكاء باع رسوماته لمحل كبير لتغليف الكرتون لوضعها على علب. في الأسفل، عندما دخل موكب العرس إلى المتحف الأشوري، شعر الجميع برعشة. عجباً! لم يكن الطقس حاراً؛ فالصالة تصلح لأن تكون حانة شهيرة في قبو. تقدم الأزواج ببطء، مرفوعي الرأس ومنبهرين، يمشون بين التماثيل الحجرية الضخمة والآلهة الرخامية

السوداء الصامتة بصلابتها الهيراطيقية وبين الحيوانات المخيفة التي نصفها من الهررة ونصفها الآخر من النساء بأوجه شبية بالأموات، أنوفهم مرفوعة وشفاههم ممتلئة. كان الجميع يجد ذلك قبيحاً جداً. فهم يرون أن الحجر في يومنا هذا يُنحت بشكل أجمل. أثار دهشتهم نقش في حروف فينيقية. من الاستحالة أن يكون أحد قد تمكن من قراءة هذا الكلام المبهم. غير أن السيد مادينية، الذي كان على سطح الدرج الأول مع السيدة لوريبو (Lorilleux) ناداهم وهو يصرخ تحت القبب:

«هيا تعالوا. لا تعني شيئاً هذه الآلات... يجب أن تروا الطابق الأول».

بساطة السلم جعلتهم يبدون على قدر من الرزانة.. أما ما زاد من انفعالهم فهو رؤية بواب رائع، كان يبدو أنه ينتظرهم على سطح الدرج، يرتدي سترة حمراء زُيِّنت حُلتها بشرائط ذهبية. دخلوا إلى قاعة العرض الفرنسية بإجلال وهم يمشون بأكثر ما يمكن من الهدوء.

حينها من دون توقف، أُفعمت أعينهم برؤية الإطارات الذهبية، وهم يسلكون صف الصالات الصغيرة وينظرون إلى الأعداد الهائلة من اللوحات لمن أراد أن يراها جيداً. فقد تستغرق رؤية الواحدة منها ساعة من الزمن لفهمها. ما هذه اللوحات، عليها اللعنة! أليس لها نهاية. كان لا بد من الحصول عليها من أجل المال. ثم أوقفهم السيد مادينيه في نهاية الصالة أمام لوحة Le Radeau de la Méduse؛ وشرح لهم موضوعها. صمت الجميع مندهشين

ساكنين. عندما تمت معاودة السير، لخّص بوش (Boche) الشعور العام: كان ذلك جميلاً.

في صالة عرض أبولون (Apollon)، اندهش الجموع من الأرضية، أرضية لامعة واضحة كمرآة، تعكس عليها أرجل المقاعد. أغمضت الآنسة ريمانجو (Rimanjou) عينيها إذ إنها اعتقدت أنها تسير فوق الماء. طُلب من السيدة غودرون بنبرة عالية أن تضع حذائها بشكل مسطح، بسبب وضعها. أراد السيد مادينيه أن يريهم الزخارف المذهبة ورسومات السقف، إلا أن ذلك قد كسر لهم رقابهم، فلم يميزوا شيئاً. حينئذٍ، وقبل أن يدخلوا إلى الصالة المربعة، أشار إلى نافذة قائلاً لهم:

«هذه هي الشرفة التي أطلق منها شارل التاسع عشر على شعبه».

في حين كان يراقب صف الموكب. أمر بالتوقف بحركة واحدة في وسط الصالة المربعة. وهمس بصوت منخفض كما لو أنه في كنسية بأنه لا يوجد هنا سوى روائع فنية. تجولوا في الصالة. سألت جيرفيس (Gervaise) عن موضوع لوحة Les noces de Cana، من الغباء عدم كتابة المواضيع فوق الإطارات. توقّف كوبو (Coupeau) أمام الجيوكاندا (Joconde) التي وجد فيها شبهاً لإحدى خالاته. ضحك بوش وبيبي لا غريلاد (Bibi-La-Grillade) بسخرية عندما شاهدا بطرف أعينهما النساء العاريات، وخصوصاً فخذي أنتيوب (Antiope) اللذين أثرتا فيهما كثيراً. وفي النهاية، بقيت عائلة غودرون، الرجل فاتحاً فاه، والزوجة واضعة يديها فوق بطنها، متثائبة

متأثرة وبلهاء أمام لوحة سيدة موريلو (La vierge de Murillo).

انتهت الجولة في الصالة، أراد السيد مادينيه استئنافها، فقد كان ذلك يستحق العناء. كان يولي اهتماماً كبيراً بالسيدة لورييو بسبب ثوبها الحريري، وفي كل مرة كانت تقاطعه فيها كان يجيبها بوقار وثقة كبيرة بالنفس. كما أثارت اهتمامها لوحة العشيقة للفنان تيتيان (Titien)، فقد وجدت شبهاً بين شعرها الأشقر وشعر العشيقة، وقال إنه منحها لفيرونيار (Ferronnière) الجميلة، إحدى عشيقات هنري الرابع (Henri IV)، والتي لُعبت حولها مسرحية في مسرح Ambigu.

اقتحم موكب الزفاف صالات العرض الطويلة حيث المدارس الإيطالية والفلمندية. كان ما يزال هنالك لوحات، لوحات على الدوام، لقديسين ورجال ونساء بأوجه لا نفهمها، ومناظر يعمها السواد وحيوانات أصبح لونها مصفرّاً، شتات من الناس والأشياء، بدأ هذا الضجيج العنيف للألوان يسبّب لهم ألماً شديداً في الرأس. لم يعد السيد مادينيه يتكلم، كان يقود الموكب ببطء والذي كان يتبعه بنظام، الجميع رقابهم ممدودة وأعينهم سارحة في الهواء. كانت تمر أمام جهلهم المنذهل قرون من الفن، من القحط الشديد للبدائيين فأمجاد أهالي البندقية ثم الحياة الوافرة والجميلة لنور الهولانديين. غير أن أكثر ما كان يثير اهتمامهم هم الرسامون الناسخون بحواملهم المنصوبة بين العالم، وهم يرسمون من دون انزعاج؛ كانت سيدة عجوز صاعدة تصعد فوق سلم كبير، تجول بفرشاتها في السماء الناعمة لقماشة ضخمة،

ضاربة ضربات بطريقة خاصة. غير أنه سرعان ما انتشر خبر وجود موكب زفاف يزور اللوفر، تسارع الرسامون، ترتسم على شفاههم ابتسامة، وجلس الفضوليون في الأمام فوق المقاعد، كي يشهدوا العرض بشكل مريح، بينما كان الحراس يحتفظون في شفاههم الرقيقة المزمومه بكلمات روحية. أما موكب العرس المنهك، والذي فقد وقاره، فأصبح الجميع يجرّ أحذيته المسمرة، ويُسمع صوت ضربات الكعاب على الأرضيات الرنانة، مع وطئات أقدام قطيع مشتت ومُرمق في وسط نظافة عارية وخاشعة للقاعات.

Emile Zola, *L'assommoir*

رواية/ ملحمة

ظهر المدعوون إلى الزفاف في رواية زولا كبرابر العالم الحديث، وكونددليّن مخربين للآثار الفنية، مستعدين للاستسلام لأفعال محطمة للأيقونات في عالم غريب عنهم. إن الفن بالنسبة لهم ليس وثاق شعور قومي، لكن تعبير عن استبعاد طبقة. فالقيم التي يجسّدها غير مفهومة وساخرة ومتدرجة في أسلوب دعابي أكثر فظاظة: تم تدنيس الإرث. يمكن إدراك عَلمنة الأسطورة على الأخص من خلال التمثيل المرآوي للوحة Les noces de Cana. تم معالجة المشهد الإنجيلي على الطريقة الواقعية بمغالاة مبتذلة بهيئة كرنفال.

أصبحت إذن ملحمة شعب سائر أهجوة لحشد أميّ متقهقر كلياً. إلا أن السخرية لا تستبعد البورجوازي الجدي: فقد أعطى

الكاتب الكلام لشخصيات مختلفة تنتمي إلى طبقات اجتماعية متواضعة. تم سماع أصوات مختلفة. يمكن أن يتحاور «الجهل المدهش» مع «النظافة العارية والمُتأملة للصلات». انظر الرواية ونظرياتها.

التعالي النصي

مهما كان هذا المقطع مختصراً، إلا أنه يمكننا من ملاحظة الظواهر التالية.

التناص: المرجع إلى لوحة Noces de Cana (إيحاء سوف نجده في رواية **حياة** لـ موباسان بشكل ساخر، حيث تصبح Cana غاناش Ganache)، والموضوع المبتذل أتى به من فلوبير لدى قيامه بوصف عرس إيما بوفاري (Emma Bovary) في يونفيل Yonville.

الميتانصية: شرح الإيقونوغرافيا.

النصوصية الشاملة: موضوع الاحتفال الشعبي حاضر في اللوحات الفلمندية، له وظيفة إرصاد مرآتي (تقعير) (mise en abyme) للمقطع بمجمله، لاحظ جيرار جنجامبر (Gérard Gen-gembre) في طبعته في شرح **الحانة المريبة** (Presses Pockets) من بعد جاك دوبوا (Jacques Dubois) أنه قد تكون زيارة اللوفر إعادة كتابة النزهة الجنونية لمدام بوفاري وهي تعبر روان في عربة ذات ستائر مفتوحة (مدام بوفاري، 1، 3). انظر في مفاهيم وآليات حديثة (ص 25-26 من هذا الكتاب)

جنس مختلط وفقاً للصيغة الموروثة عن القدماء. سرد للأحداث («تقدم الأزواج ببطء»، «حينها، ومن دون توقف»، «انتهت جولة الصالة»، «بدأ حفل الزفاف»...) ومحاكاة مباشرة (خطابات الشخصيات).

أداء وملفوظ سردي. إن زيارة اللوفر خيالية: إنها «قصة مختلقة»، كُتبت من أجل التعليم أو لتسلية القارىء. يمكن أن تُضاف إلى مجمع الأجناس هذا (archigenre) مواصفات موضوعاتية: وقائع اجتماعية، ورواية عادات وأهجوة وطبيعية... إلخ.

تظهر دراسة السجلات اللغوية وجود انشطار بين لغة الكاتب (في حدود «الكتابة الفنية») واللغة الفردية للشخصيات («عليها اللعنة»، «كان ذلك جميلاً»... إلخ). غير أن سرد الكلام ليس بكثير: فالأسلوب غير المباشر الحر هو المهيمن، وتم سرد الحوار.

اصطلاحات الجنس. احترم زولا طقس الخطاب الواقعي الذي وضعه أسلافه. إن النص سردي، وخضع الوصف لنظرة الشخصيات- الشاهدة. فتبعت حركة الكتابة تنقلاتهم واحترمت بنية فضائية للأكثر أورثودوكسية: «في الأسفل»، «السلم»، «الأرضية»، «رسومات السقف».

إن المكان واقعي، وهو ليس متعدد الدلالات. أي دلالة حددها له زولا؟ كيف تمت قراءتها من قبل معاصريه؟ وإلى أي

تأويل أخضعها قارىء من القرن الواحد والعشرين؟ إن العمل مفتوح بما فيه الكفاية كي يفلت منه معناه بشكل جزئي، كما يتضح من الرسومات - المتناقضة أحياناً - المرافقة لطبعات الجيب الحديثة. وفقاً للسياقات التاريخية أو الطرق الأيديولوجية، لم يتم تلقّي الكتاب وكاتبه بالطريقة ذاتها.

علم المونولوج والحوار. هل **الحانة المريبة** هي تضخيم لمقتضى مثل: «يجعل الإدمان على الكحول الرجل فظاً والطفل ضحية والمرأة شهيدة»؟ بلا شك، إلا أنه لا تدعي هذه المسلمة تلخيص الحبكة التي يمكن ان تتموضع فائدتها المتعددة الأشكال والغامضة وغير القابلة للبت في مكان أخر. فضلاً عن ذلك، لا شيء يسمح باستنتاج ابتداءً من هذه الصفحة الالتزام السياسي لزولا ولا حتى الأطروحة الفلسفية أُسّ حكايته. انظر المقاربة العامة (ص.)

اللغة الروائية

إن المناص (عتبات، عنوان فرعي، إهداء، تمهيد، مجموعة... إلخ) ليس مرئياً في المقطع الحالي. إلا أننا نعلم أن هذا المقطع مستمد من رواية **الحانة المريبة**، التي ظهرت في العام 1877 في سلسلة روغون ماكار- قصة طبيعية واجتماعية لعائلة في فترة الأمبراطورية الثانية (Rougon – Macquart, histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire)، وأن الأمر يتعلق بنص لأميل زولا، الكاتب المعروف بالطبيعي والذي تشغله

المناهج الوضعية والطب التجريبي: ذلك يحثّ مسبقاً على نمط قراءة معين.

السرد. كيف يجري الانتقال من القصة المفترضة إلى السرد؟ كيف يتم تقسيم الأنظمة القصصية والمحاكاتية؟ سوف نلاحظ أنه إذا كانت الشخصيات والمواقف خيالية، تكون آثار الواقع عديدة بشكل خاص. يحدث الترسيخ في الواقع من خلال رموز الإطار المكاني- الفضائي.

الوصف. يخضع على الصعيد الشكلي لتخصص «الواقعية الذاتية»: إن التناوب بين الماضي البسيط/الماضي الناقص يرافق الانتقال من المُلاحظ إلى الواقع المُشاهد. إن وظائف النماذج المعيارية الوصفية عديدة: إعلام القارىء وترجمة نفسية الشخصيات وتسجيل الرواية في مجموعة نماذج أصلية وكليشات قادرة على الاعتماد على الوهم التصويري وزيادة انطباع مشابهة الحقيقة.

الشخصيات. إلى هذه اللحظة من الحكاية، لا يتم تعريف الشخصيات من خلال ملامحهم لكن من خلال أسمائهم وتوصيفاتهم (سلوك ومواقف وحركات) وكلامهم. انظر دراسة النمطية (ص 53 من هذا الكتاب)

القراءات التعددية

يبدو أن موقف مختلف الأبطال الذين يجولون في القصر القديم الحصين الذي أصبح مركز السلطة الملكية، ثم القصر الأمبريالي وأخيراً معبداً للثقافة يستدعي نقداً بنمط اجتماعي: كيف تدرك البورجوازية الصغيرة والطبقات الشعبية البنى الفوقية الرمزية؟ كيف تنعكس التنازعات الاجتماعية حتى في «حب الفن»؟

لا يستبعد هذا التمثيل الخيالي سيناريو آخر، أقل وعي: المبررات الفردية التي تبرر الاهتمام بلوحة ما. إن التضمينات الجنسية واضحة، إلا أن ظواهر المماثلة والإسقاط تستدعي تحليلاً نفسياً عميقاً. من خلال الحرص على التمييز بين تفسير (النص) والسيرة الذاتية النفسية (للكاتب)، يمكننا التساؤل حول الطريقة التي يفضح فيها نفسه لا وعي زولا من خلال خياراته الأيقونوغرافية. لا تكفي الشروحات العقلانية. سوف نلاحظ أن التحقير هو هنا أحد الصيرورات التي تستند إليها الرقابة للاستشهاد بمواضيع إباحية من خلال نسب اللذة التي يجلبها تأملهم إلى الغير. انظر في القراءات النفسية - والاجتماعية المنطقية (ص 78 من هذا الكتاب).

إشارات وعلامات

إن شبه شمولية الواقع الذي تم وصفه في هذا المقطع مشكلة من عناصر مشفرة من قبل (تتابع صالات المتحف) أو من منمطات (تفكيرات الشخصيات) وتنتمي إلى قاموس الأفكار المتلقاة (Dictionnaire des idées reçues). يتعلق الأمر بتعريف أكثر من

اعتراف: الوهم التصوري هو بهذا الثمن.

يدخل الخطاب وظائف اللغة المتنوعة التي يمكننا ملاحظتها إما من خلال جدول جاكوبسون، أو على ضوء البراغماتية وأفعال اللغة. تظهر تعددية نظام المُصوِّتات في عدة مستويات. يتركب مع الحوارات وكلمات الشخصيات المختلفة الأحكام الضمنية للمتلفظ. إن تعميم الأسلوب غير المباشر الحر، واستخدام الماضي «التاريخي» واللجوء إلى الضمير غير المحدد، وغياب أي اقتحام للراوي أعطى للمقطع هيئة خبر تم التعبير عنه بالحيادية التي فرضتها العلمية، يبدو الحضور الخفي للكاتب في الملفوظ من خلال جميع بلاغات التقليل من القيمة الساخرة. على كل حال أليس النص هو معارضة برفقة عسكرية تتنقل تحت القيادة العليا لمادينيه؟

يتم تنظيم النص حول تشاكليين دلاليين (isotopies) يوافق الواحد الكتابة الواقعية التقليدية ويستند الآخر إلى أنماطيّة بدائية بأصل روائي انقلبت إلى متعة من خلال التشاؤم المعتاد لمجموعة (médanistes). في الواقع إن الشواهد عديدة: بالإضافة إلى الأماكن بعين ذاتها المضفى عليها طابع تاريخي التاريخ، سنلاحظ وجود لوحة Le Radeau de la Méduse، لوحة مثيرة للإعجاب بأبعادها وبالواقعة المعروفة التي تشهد عليها اللوحة شهادة دامغة. يشير التلميح لشارل التاسع (المُضطهِد للبروتيستانت لا للجماهير!) إلى ما قد يكون عليه التاريخ في فم غوغائي. إلا أن

أبرزها تبقى من دون شك الحركة التي قدمها زولا للحادثة البسيطة التي تعاملت مع نمط الرسم في الثورة. بداية تم حشد الناس، كما لو أنهم في معبد، لم يلبث الحشد الشعب المستسلم للملل أن عاد إلى فظاظته الأصلية من القبيلة البربرية. لم يظهر رسول طبقة العمال المسحوقة من قبل الرأسمالية أي مودة للزوار غير المثقفين الذين وصفهم فلوبير بالرعاع أثناء سلب (Tuilerie). إننا بعيدون كل البعد عن الطوباويات الجمهورية لميشاليه (Michelet) أو لـ «فجر البروليتاريا» التي اعتقد ماركس (Marx) أنه تنبأ بها في العام 1848 في وهج حرائق باريس. هل كذب زولا الأفكار التي أعلن عنها من خلال وقاحة أسلوبه المُخيب من الأعماق؟ وعلى العكس، هل أظهر لا مبالاة الشعب كي يندد بالاستلاب الذي هو ضحيته؟ انظر إلى مساهمات اللسانيات (ص 98 من هذا الكتاب).

إنتاج المعنى

إن بعد هذا المقطع هو بالتأكيد محدود للغاية كي نتمكّن من محاولة تحليل بنيوي مقنع. إضافةً إلى ذلك، وعلى خلاف السونيته أو الحكاية أو حتى الفصل، لا يمكن اعتبار هذا المقطع مستقلاً أو سيادياً. غير أن الأمر يتعلق بإخراج يمكن أن توضع حول موضعه مجموعة أسئلة؟

كيف يتم تنظيم السرد؟ وفقاً لأي قواعد يتم تحليله إلى فقرات؟ وهل المونتاج متسلسل زمنياً أو انفعالياً؟ وهل يُدخل

رجعات إلى الماضي أو استباقات؟ كذلك إن المقارنة بين الموقف البدائي والموقف النهائي مفيد كثيرا: قد تكون احتمالات سردية أخرى متوقعة. بالنسبة إلى النظام العاملي، فهو يشير هنا إلى انشطار يتم خلاله عكس الأدوار. من ذات ناظرة، أصبح الزفاف - الذي انتهى بعدم رؤية شيء - بدوره موضوع استهزاء، لوحة حية حقيقية تم تقديمها كنموذج ورشة عمل للفنانين المذهولين. انظر التحليل البنيوي (ص 117 من هذا الكتاب).

نظرية أدبية

يمكن مواجهة عدة مشاكل تحت زاوية علم السرد، مشكلاً بهذا أمثلة مثيرة للاهتمام لبناء نماذج نظرية.

الترهين السردي. من يتكلم؟ بلا الشك الكاتب، الكيان المجرد الذي لا يتجسد هنا في أي سارد ممثل في الحكاية. فمحوه كما الوضع السردي يصب في مفارقة: يبدو أن الواقع يعبر عن ذاته، بعيداً عن أي أيديولوجية. هذه هي إحدى الفخاخ التي أفرزتها التقنيات الوهمية للواقعية.

وجهات النظر. متنوعة: التبئير مزدوج، لكنه دائماً ذاتي. تم في البداية كتابة المشهد من خلال نظرة المدعوين إلى الزفاف، ثم تابع المشهد المترددين إلى اللوفر.

تظهر دراسة المدة تطابقاً بين زمن القصة وزمن السرد. لا توجد

استراحة وصفية. إن ذكر الرسامين (كذلك اللوحات والإطارات المذهبة والصور!) تم تحويلهم بالكامل إلى قصة وتصغيرها إلى وظيفتها الرمزية. في أعين العموم، في عالم لا تسوده سوى القيم المادية، لا يكون الفن للتأمل بل للظهور. كذلك يمكن أن تقدم هذه الصفحة من رواية **الحانة المريبة**، بالإضافة إلى انعكاس العالم الخارجي - أو الإشارات التي تؤلفه - مرآة العمل عينه. انظر في شعرية وسردية (ص 138 من هذا الكتاب).

ثبت المصطلحات

آنية/ سانكرونية	synchronique
ابتدائي	délocutif
أحادي المعنى	univoque
أدبية	littéralité
إرصاد مرآتي	mise en abime
إزاحة دلالية	déplacement sémantique
إزالة الأسطرة	démythification
إزالة صفة القداسة	désaratisation
استباق	prolepse
استبطان	intériorisation
استذكاري	rétrospectif

analepse	استرجاع
redondance	إطناب
parataxe	افتراض تضميني
adaptation	اقتباس
reflexivité	انعكاس
archétypologie	أنماطية بدائية
satire	أهجوة
iconographique	إيقونوغرافيا
allographe	بديل خطي
pragmatique	براغماتية
occularisation	بصرنة
structuration	بنينة
structuralisme	بنيوية
effet de réel	تأثير الواقع
focalisation	تبئير
combinatoire/ syntaxe	تركيبية

instance narrative	ترهين سردي
isotopie	تشاكل دلالي
taxinomie	تصنيف/ صنافة
inclusion	تضمين
diachronique	تعاقبية
transtextualité	تعالٍ نصي
plurivocalisme	تعدد الأصوات
plurilinguisme	تعدد لغوي
polysémique	تعددي الدلالات
énonciation	تلفظ
énonciatif/ locutif	تلفظي
allusion	تلميح
actorial	تمثيلي
intertexutalité	تناص
fréquence	تواتر
archigenre	جامع الأجناس الأدبية

architexte	جامع النص
héroicomique	جديّة هزلية
anagramme	جناس تصحيفي
intrigue	حبكة
déterminisme	حتمية
ellipse	حذف
paralipse	حذف مؤجل
vériste	حقائقية
fiction	حكاية
dialogime	حواريّة
signifiant	دال
dramaturgie	دراماتورجيّة
signe	دلالة
connotation	دلالة إيحائية
dénotation	دلالة ذاتية
sémantique	دلالي

democratization	دمقرطة
hypotaxe	ربط نسقي
roman populiste	رواية شعبية
roman à thèse	رواية أطروحة
roman d'espionnage	رواية تجسس
roman épistolaire	رواية تراسلية
roman picaresque	رواية تشرد
roman d'apprentissage	رواية تعلم
roman dialogué	رواية حوارية
roman par lettre	رواية رسائلية
roman pastoral	رواية رعوية
roman des mœurs	رواية عادات
roman initiatique	رواية مسارية
artifices	زخارف
diachronie	زمانية
extradiégétique	سارد خارج حكائي

سارد داخل حكائي	intradiégétique
سارد غريب عن الحكاية	hétérodiégétique
سارد متضمن في الحكاية	homodiégétique
سرد إفرادي	récit singulatif
سردانية	narrativisation
سرد تكراري	récit répétitif
سرد خالٍ من أية بؤرة	auctorial
سرد سابق	narration antérieure
سرد لاحق	narration ultérieure
سرد متزامن	narration simultané
سرد مدرج	narration intercalée
سرد مؤلف	récit itératif
سردي	narratologue
سكولائية	scolastique
سيميائية أسلوبية	sémiostylistique
سيميائية لانظمية	sémiotique paragrammatique

poétique	شعرية
formel	شكلي
morphologique	صرفية
phililogue	عالم لغوي
générique	عام
actant	عامل
actanciel	عاملي
seuils	عتبات
lexie	عجمة
nœud	عقدة
hérméneutique	علم التأويل الكتابي
sémiotique	علم الدلالة/ سيمياء
narratologie	علم السرد
non dit	غير مقول
acteur	فاعل
acte perlocutoire	فعل حاصل بالقول

acte illocutoire	فعل داخل بالقول
verbe introducteur	فعل الصدر
acte locutoire	فعل القول
philologie	فقه اللغة
suprasegmental	فومقطيعة
diégèse	قصة
nouvelle	قصة قصيرة
métathèse	قلب حكائي
métadiégétique	ما بعد حكائي
métatextualité	ما وراء النصوصية
distanciation	مباعدة
collocations	متلازمات لفظية
énonciateur	متلفظ
fable	متن حكائي
calembour	مجانسة
panthéon	مجمع الأرباب

imitation/ mimèse/ simulation	محاكاة
parodie	محاكاة تهكمية
mimétique	محاكاتية
durée	مدة
signifié	مدلول
corpus	مدونة
dramatization/ théatralisation	مسرحة
narrativisé	مسرد
narrataire	مسرود له
vraisemblance	مشابهة الحقيقة
médiatisation	مشهدة
spéculaire	مشهدي
crédibilité	مصداقية
contenu manifeste	مضمون ظاهر
contenu latent	مضمون كامن

syllepse	مطابقة معنوية
énoncé	ملفوظ
vaudeville	ملهاة
soliloque	مناجاة الذات
paratexte	مناص
étoilé	منجم
monologue	مونولوج
poéticien	ناقد التحليل الشعري
hypotexte	نص سابق
hypertextualité	نصوصية شاملة
architextualité	نصوصية شمولية
génétique textuelle	نصية توليدية
transposition	نقل
type actoriel	نمط تمثيلي
type auctoriel	نمط خالٍ من أية بؤرة
paradigme	نموذج معياري

farce	هرجة
marqueur	واسم

المراجع

1. معاجم وموسوعات

Encyclopaedia Universalis.

Dictionnaire des littératures de langue française, Bordas, 3 vol. 1984.

Dictionnaire des littératures, Larousse, 2 vol., 1985.

Dictionnaire des oeuvres littéraires de langue française Bordas, 4 vol., 1994.

Dictionnaire des oeuvres du xx^e^ siècle, Le Robert, 1995.

Dictionnaire des genres et notions littéraires, Encyclopaedia Universalis et Albin Michel, 1997.

Dictionnaire des écrivains de langue française, Larousse, 2 vol. 2001.

MORIER H., *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, PUF, 1re éd. 1961.

DUCROT O. et ToDoRov T., *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Le Seuil, 1972.

DUCROT O. et SCHAEFFER J.-M., *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, le Seuil, 1999.

GREIMAS A. J. et COURTES J., *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, 2 tomes, Hachette, 1979-1989.

2. مجلات متخصصة

Archives des Lettres modernes et, pour le xx[e] siècle, l'Icosathèque, Minard.

Communications, Le Seuil; certains numéros sont repris en "Points" Seuil.

Langages, Didier/ Larousse; Armand Colin.

Littérature, Larousse; Armand Colin.

Poétique, Le Seuil.

3. أعمال جماعية

تم نشر أعمال المركز الثقافي الدولي (Centre culturel international de Cerisy-la-Salle) المكرسة للرواية الحديثة على الأغلب في 10/ 18 (UGE):

- *Les Chemins actuels de la critique*;
- *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui* (1° Problèmes généraux; 2° Pratiques);
- *Butor*;
- *Claude Simon*;
- *Robbe-Grillet*

Théorie de la littérature, textes des Formalistes russes, présentés et traduits par Tzvetan Todorov, Le Seuil, 1965.

Le Roman contemporain (actes du colloque de Strasbourg), Klincksieck, 1971.

Poétique du récit, recueil réalisé par Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Le Seuil, 1977.

Sociocritique (actes du colloque de Vincennes), Nathan, 1979.

Littérature et réalité, recueil réalisé par Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Le Seuil, 1982.

Théorie des genres, recueil réalisé par Gérard Genette et Tzvetan Todorov, Le Seuil, 1986.

Esthétique et poétique, textes réunis par Gérard Genette, Le Seuil, 1992.

Mimesis et semiosis. Littérature et représentation, Nathan, 1993.

Métalepses. Entorses au pacte de la représentation, sous la direction de John Pier et Jean-Marie

Schaeffer, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.

Littérature, représentation, fiction, essais réunis par Jean Bessière, Honoré Champion, 2007.

Narratologies contemporaines (sous la dir. de John Pier et Francis Berthelot), Editions des Archives contemporaines, 2010.

La fabrique du personnage, textes réunis par Françoise Lavocat, Claude Murcia et Régis Salado, Honoré Champion, 2010.

4. الرواية كما يراها الروائيون

Anthologie des préfaces de romans français du XIX^e^ siècle, Julliard, 1964.

BALZAC Honoré de, *Ecrits sur le roman,* anthologie établie par Stéphane Vachon, Le Livre de Poche, 2000.

BUTOR Michel, *Essais sur le roman*, Gallimard, 1964.

FLAUBERT Gustave, *Correspondance*, choix de lettres par Bernard Masson, Gallimard, coll. «Folio», 1998.

GUYOTAT Pierre, *Littérature interdite*, Gallimard, 1972.

JAMES Henry, *L'Art de la fiction*, recueil sous la direction de Michel Zéraffa, Klincksieck, 1978.

—, *La Situation littéraire actuelle* [au XIX[e] siècle] en France, Le Seuil, 2001.

KUNDERA Milan, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986.

LAURENT Jacques, *Roman du roman*, Gallimard, 1977.

LODGE David, *L'Art de la fiction*, 1992, Payot &. Rivages, 1996.

—, *Dans les coulisses du roman*, 2006, Payot &. Rivages, 2007.

MAUPASSANT Guy de, *Etude sur le roman* (généralement publiée avec Pierre et Jean).

MAURIAC François, *Le Romancier et ses personnages*, Buchet/Chastel, 1933.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un Nouveau Roman*, Editions de Minuit, 1963.

SARRAUTE Nathalie, *L'Ere du soupçon*, Gallimard, 1956.

STEVENSON R. L., *Essais sur l'art de la fiction*, Payot, 1992.

SARTRE Jean-Paul, *Situations*, I, Gallimard, 1947.

WOOLF Virginia, *L'Art du roman*, Le Seuil, 1962.

ZOLA Emile, *Ecrits sur le roman*, anthologie établie par Henri Mitterand, Le Livre de Poche, 2004.

5. وجهات نظر نقدية ونظرية

COULET Henri, *Idées sur le roman*. Textes critiques sur le roman français, XII^e-XX^e siècles, Larousse, 1992.

TOURSEL Nadine, VASSEVIERE Jacques, *Littérature: textes théoriques et critiques*, Nathan, 1994.

تقدم مجموعة (GF Flammarion) «Corpus» مختارات من النصوص حول:

- الرواية (Le Roman)
- الحكاية (La Fiction)
- المحاكاة (La Mimesis)
- الشخصية (Le Personnage)
- التناص (L'Intertextualite)

6. قراءات في أسس اللغة الفرنسية

يتطابق قدر الإمكان ذكر تاريخ واسم دار نشر المراجع مع الطبعة الأصلية. فهنالك العديد من المقالات ظهرت بداية في مجلات ثم تم اقتباسها في كتب. والأعمال الأساسية التي لم يعاد نشرها متوفرة في المكتبات. ويمكن الحصول على النصوص العائدة إلى المجال العام والتي تم تنزيلها على شبكة الإنترنت بواسطة البحث على الشبكة وكذلك النصوص المنشورة بشكل مباشر في المجلات الحاسوبية.

ADAM Jean-Michel, *Linguistique et discours littéraire*, Paris, Larousse, 1976.

—, *Le Récit*, Paris, PUF, 1984.

—, *Le Texte narratif. Traité d'analyse textuelle des récits*, Paris, Nathan, 1985.

—, et PETITJEAN André, *Le Texte descriptif.* Poétique *historique et linguistique textuelle*, Paris, Nathan, 1989.

—, *La Description*, Paris, PUF, 1993.

—, et REVAZ Françoise, *L'Analyse des récits*, Paris, Le Seuil, 1996.

ALBERES René Marill, *Histoire du roman moderne*, Paris, Albin Michel, 1962.

ALLEMAND Roger-Michel, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.

ALTHUSSER Louis, *Pour Marx*, Paris, Maspero, 1965.

—, *Positons*, Paris, Editions sociales, 1976.

AUERBACH Erich, *Mimésis*, 1946; traduit de l'allemand, Paris, Gallimard, 1968.

AUSTIN J.-L., *Quand dire c'est faire*, 1962; traduit de l'anglais, Paris, Le Seuil, 1970.

BAKHTINE Mikhail, *Esthétique et théorie du roman*, 1975; traduit du russe, Paris, Gallimard, 1978.

BAL Mieke, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.

BARONI Raphaël, *La Tension narrative.* Suspense, curiosité et surprise, Paris, Le Seuil, 2007.

BARTHES Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Le Seuil, 1953.

—, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1957.

—, *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, 1964.

—, *S/Z*, Paris, Le Seuil, 1970.

—, *Le Plaisir du texte*, Paris, Le Seuil, 1973.

BELLEMIN-NoËL Jean, *Vers l'inconscient du texte*, Paris, PUF, 1979.

—, *Psychanalyse et littérature*, Paris, PUF, 1983.

BENVENISTE Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BERGEZ Daniel et al., *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

BERTHELOT Francis, *Parole et dialogue dans le roman*, Paris, Nathan, 200 l.

BLIN Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, Paris, José Corti, 1953.

BOURNEUF Roland et OUELLET Réal, *L'Univers du roman*, Paris, PUF, 1972.

BREMOND Claude, *Logique du récit*, Paris, Le Seuil, 1973.

CHABROL Claude (sous la direction de), *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris, Larousse, 1973.

CHARLES Michel, *Introduction a l'étude des textes*, Paris, Le Seuil, 1995.

CHARTIER Pierre, *Introduction aux grandes théories du roman*, Paris, Bordas, 1990.

COHN Dorrit, *La Transparence intérieure*, 1978; traduit de l'anglais, Paris, Le Seuil, 1981.

—, *Le propre de la fiction*, 1999; traduit de l'anglais, Paris, Le Seuil, 2001.

COMPAGNON Antoine, *Le Démon de la théorie*, Paris, Le Seuil, 1998.

COULET Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.

COURTES Joseph, *Introduction a la sémiotique narrative et discursive*, Paris, Hachette, 1976.

DALLENBACH Lucien, *Le Récit spéculaire*, Paris, Le Seuil, 1977.

DEBRAY Régis, *Cours de médiologie générale*, Paris, Gallimard, 1991.

DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, 1997; traduit de l'italien par l'auteur, Paris, Le Seuil, 2003.

DESSONS Gérard, *Introduction à la poétique*, Paris, Nathan, 2000.

DIONNE Ugo, *La Voie aux chapitres. Poétique de la disposition romanesque*, Paris, Le Seuil, 2008.

DUCROT Oswald, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.

DUFOUR Philippe, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Le Seuil, 2004.

DUGAST-PORTES Francine, *Le Nouveau Roman*, Paris, Nathan, 2001.

DUJARDIN Edouard, *Le Monologue intérieur*, Paris, Messein, 1931; *Les lauriers sont coupés* (1877) suivi de *Le Monologue intérieur* (1924), Rome, Bulzoni, 1977.

DUMEZIL Georges, *Du mythe au roman*, Paris, PUF, 1970.

Eco Umberto, L'Œuvre ouverte, 1962; traduit de l'italien, Paris, Le Seuil, 1965.

—, *Lector in fabula*, 1979; traduit de l'italien, Paris, Grasset, 1985.

ELUERD Roland, *La Pragmatique linguistique*, Paris, Nathan, 1985.

ERMAN Michel, *Poétique du personnage de roman*, Paris, Ellipses, 2006.

ESCARPIT Robert, *La Littérature et le Social*, Paris, Flammarion, 1976.

FOUCAULT Michel, *Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966.

FRYE Northrop, *Anatomie de la critique*, 1957; traduit de l'anglais, Paris, Gallimard, 1969.

GASPARINI Philippe, Est-il je? *Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Le Seuil, 2004.

—, Autofiction. *Une aventure du langage*, Paris, Le Seuil, 2008.

GENETTE Gérard, *Figures II*, Paris, Le Seuil, 1969.

—, *Figures III*, Paris, Le Seuil, 1972.

—, *Introduction à l'architexte*, Paris, Le Seuil, 1979.

—, *Palimpsestes*, Paris, Le Seuil, 1982.

—, *Nouveau discours du récit*, Paris, Le Seuil, 1983.

—, *Seuils*, Paris, Le Seuil, 1987.

—, *Fiction et diction*, Paris, Le Seuil, 1991.

—, *Métalepse. De la figure a la fiction*, Paris, Le Seuil, 2004.

GIGNOUX Anne Claire, *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.

GIRARD René, *Mensonge romantique et verité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

GLAUDES Pierre, REUTER Yves, *Le Personnage*, Paris, PUF, 1998.

GOLDENSTEIN J.-P., *Pour lire le roman*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1989.

GOLDMANN Lucien, *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.

GREIMAS Algirdas Julien, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966.

—, *Essais de sémiotique poétique* (collectif), Paris, Larousse, 1972.

—, *Maupassant, la sémitique du texte. Exercices pratiques*, Paris, Le Seuil, 1976.

GUIRAUD Pierre, *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1969.

HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, 1977; traduit de l'allemand, Paris, Le Seuil, 1986.

HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981; *Du descriptif*, Hachette, 1993.

—, *Le Personnel du roman. Le système des personnages dans les Rougon-Macquart d'Emile Zola*, Genève, Droz, 1983.

—, *Texte et idéologie*, Paris, PUF, 1984.

JAKOBSON Roman, *Essais de Linguistique générale*, traduit de l'anglais, Paris, Editions de Minuit, 1963.

JAUSS H.R., *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand, Paris, Gallimard, 1978.

JOLLES André, *Formes simples*, traduit de l'allemand, Paris, Le Seuil, 1972.

JøRGENSEN Kathrine Sørensen Ravn, *La Théorie du roman*. Thèmes et modes, Copenhague, Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1987.

JouvE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

—, *Poétique du roman*, Paris, Sedes, 1997; Armand Colin, 2007.

KLINKENBERG Jean-Marie, *Précis de sémiotique générale*, Bruxelles, De Boeck, 1996.

KRISTEVA Julia, *Séméiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Le Seuil, 1969.

—, *Le Texte du roman*, The Hague-Paris, Mouton, 1970.

LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Le Seuil, 1975.

LEVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1958.

LINTVELT jaap, *Essai de typologie narrative*, Paris, José Corti, 1981.

LOJKINE Stéphane, *La Scène de roman*, Paris, Armand Colin, 2002.

LUKACS Georg, *La Théorie du roman*, 1920; traduit de l'allemand, Gonthier, 1963.

MAINGUENEAU Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990.

MAURON Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti, 1963.

MILLY Jean, *Poétique des textes*, Paris, Nathan, 1992.

MITTERAND Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

—, *Le Regard et le Signe*, Paris, PUF, 1987.

—, *L'Illusion réalisle*, Paris, PUF, 1994.

MOLINIE Georges, VIALA Alain, *Approches de la récéption. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, PUF, 1993.

MOLINO Jean, *Homo fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal, Léméac/Actes Sud, 2003.

MORRISSETTE Bruce, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.

MORTIMER Armine Kotin, *La Clôture narrative*, Paris, José Corti, 1985.

NADEAU Maurice, *Le Roman français depuis la guerre*, Paris, Gallimard 1970.

PATILLON Michel, *Précis d'analyse littéraire. Les structures de la fiction*, Paris, Nathan, 1974.

PATRON Sylvie, *Le Narrateur*, Paris, Armand Colin, 2009.

PAVEL Thomas, *Univers de la fiction*, 1986; trad. française par l'auteur, Paris, Le Seuil, 1988.

—, *La Pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

PIEGAY-GROS Nathalie, *Introduction à l'intertextualité*, Paris, Dunod, 1996.

POUILLON Jean, *Temps et roman*, Paris, Gallimard, 1946.

PROPP Vladmir, *Morphologie du conte*, traduit du russe, Paris, Le Seuil, 1965.

RAIMOND Michel, *La Crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Paris, José Corti, 1966.

—, *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1967.

—, *Le Roman*, Paris, Armand Colin, 1988.

RASTIER François, *Essais de sémiotique discursive*, Paris, Mame, 1973.

REUTER Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991.

—, *L'Analyse du récit*, Paris, Nathan, 2001.

REY Pierre-Louis, *Le Roman*, Paris, Hachette, 1992.

RICARDOU jean, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1967.

—, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1971.

—, *Le nouveau roman*, Paris, Le Seuil, 1973.

—, *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Le Seuil, 1978.

RICOEUR Paul, *Temps et récit*, 3 volumes, Paris, Le Seuil, 1983-1985.

RIFFATERRE Michael, *Essais de stylistique structurale*, traduit de l'anglais, Paris, Flammarion, 1971.

ROBERT Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Bernard Grasset, 1972.

ROUSSET Jean, *Narcisse romancier*, Paris, José Corti, 1973.

RULLIER-THEURET Françoise, *Approche du roman*, Paris, Hachette, 2001.

—, *Les Genres narratifs*, Paris, Ellipses, 2006.

SAMOYAULT Tiphaine, *L'Intertextualité*, Paris, Nathan, 2001.

SCHAEFFER Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire*?, Paris, Le Seuil, 1989.

—, *Pourquoi la fiction*?, Paris, Le Seuil, 1999.

SPITZER Leo, Etudes de style; traduit de l'anglais et de l'allemand, Paris, Le Seuil, 1970.

STALLONI Yves, Dictionnaire du roman, Paris, Armand Colin, 2006.

TODOROV Tzvetan, *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.

—, Poétique in *Qu'est-ce que le structuralisme*?, Paris, Le Seuil, 1968.

—, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Le Seuil, 1970.

—, *Poétique de la prose*, Paris, Le Seuil, 1971.

VALETTE Bernard, *Esthétique du roman moderne*, Paris, Nathan, 1985; Armand Colin, 2005.

VIDERMAN Serge, *Le Céleste et le Sublunaire*, Paris, PUF, 1972.

WEINRICH Harald, *Le Temps*, 1964; traduit de l'allemand, Paris, Le Seuil, 1973.

WELLEK René ET WARREN Austin, *La Théorie littéraire*, 1949; traduit de l'anglais, Paris, Le Seuil, 1971.

ZERAFFA Michel, *Roman et societé*, Paris, PUF, 1951.

—, *Personne et personnage*, Paris, Klincksieck, 1969.

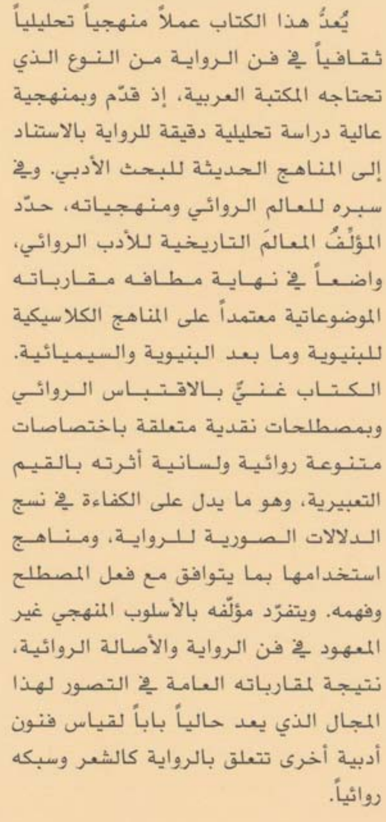
—, *La Révolution romanesque*, 10/18, Paris, UGE, 1972.

ZIMA Pierre, *Pour une sociologie du texte littéraire*, 10/18, Paris, UGE, 1978.

الـروايـــة

مدخل إلى مناهج التحليل الأدبي وتقنياته





يُعدُّ هذا الكتاب عملاً منهجياً تحليلياً ثقافياً في فن الرواية من النوع الذي تحتاجه المكتبة العربية، إذ قدّم وبمنهجية عالية دراسة تحليلية دقيقة للرواية بالاستناد إلى المناهج الحديثة للبحث الأدبي. وفي سبره للعالم الروائي ومنهجياته، حدّد المؤلِّفُ المعالمَ التاريخية للأدب الروائي، واضعاً في نهاية مطافه مقارباته الموضوعاتية معتمداً على المناهج الكلاسيكية للبنيوية وما بعد البنيوية والسيميائية. الكتاب غنيٌّ بالاقتباس الروائي وبمصطلحات نقدية متعلقة باختصاصات متنوعة روائية ولسانية أثرته بالقيم التعبيرية، وهو ما يدل على الكفاءة في نسج الدلالات الصورية للرواية، ومناهج استخدامها بما يتوافق مع فعل المصطلح وفهمه. ويتفرّد مؤلّفه بالأسلوب المنهجي غير المعهود في فن الرواية والأصالة الروائية، نتيجة لمقارباته العامة في التصور لهذا المجال الذي يعد حالياً باباً لقياس فنون أدبية أخرى تتعلق بالرواية كالشعر وسبكه روائياً.

● **برنار فاليت**: حامل شهادة في الأدب الحديث ودكتوراه في الأدب الفرنسي ومحاضر في جامعة باريس 7 (Paris VII).

● **سمية الجرّاح**: عملت محاضرة لغوية في جامعة دمشق وجامعة تشرين وترجمت العديد من الكتب منها سلسلة من روايات كلاسيكية ثنائية اللغة في الأدب العالمي.

● أصول المعرفة العلمية
● ثقافة علمية معاصرة
● فلسفة
● علوم إنسانية واجتماعية
● تقنيات وعلوم تطبيقية
● آداب وفنون
● لسانيات ومعاجم



المنظمة العربية للترجمة

الثمن: 16 دولاراً
أو ما يعادلها


ISBN 978-614-434-036-3
9 786144 340363